Printed in Germany

# BLÄTTER
## FÜR
# HAUS- UND KIRCHENMUSIK

unter Mitwirkung

namhafter Musikschriftsteller und Komponisten

herausgegeben

von

**Prof. ERNST RABICH,**

Herzogl. Sächs. Musikdirektor und Hoforganist in Gotha.

## Fünfzehnter Jahrgang.
## 1910/11.



**Langensalza**
Hermann Beyer & Söhne
(Beyer & Mann)
Herzogl. Sächs. Hofbuchhändler.

# Inhalt.

## H. **Musikbeilagen.**

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

XV. Jahrgang. 1910/11.

unter Mitwirkung namhafter Musikschriftsteller und Komponisten herausgegeben von Prof. ERNST RABICH.

Nr. 1. Ausgegeben am 1. Oktober 1910.

Monatlich erscheint 1 Heft von 16 S. Text und 8 S. Musikbeilagen. **Preis:** halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung. **Anzeigen:** 30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Inhalt:





# 6 Streichquartette von Franz Xaver Richter.

Von **Hugo Riemann**.

Johann Stamitzs wackerer Genosse, der Mitbegründer des Ruhmes der Mannheimer Schule, *Franz Xaver Richter* (geb. 1709 zu Holleschau in Mähren, gest. 1787 als Domkapellmeister zu Straßburg) war zwar nicht ein funkensprühender Feuerkopf wie der acht Jahre jüngere Böhme Stamitz, zeigt vielmehr durchschnittlich ein ernsteres gesetzteres Wesen, Neigung zur fugierten Schreibweise, manchmal sogar ein wenig Pedanterie, die nicht unerheblich gegen Stamitzs heftige Leidenschaftlichkeit absticht. Aber er ist nichtsdestoweniger einer der allerwichtigsten Mitschöpfer des neuen Stils, vor allen Dingen der zielbewußte Fortbildner des „singenden Allegro" (Allegro cantabile), dieses gar nicht hoch genug zu bewertenden instrumentalen Sprosses des italienischen Arienstils. Er knüpft da wahrscheinlich direkt an Pergolesis Instrumentalwerke an. Von seinen Trios mit obligatem Klavier, die wohl vorbildlich für Schobert und Johann Christian Bach waren und bedeutsam die eigentliche Ära der Klavier-Ensemble-Musik einleiten, habe ich eins in der Sammlung Collegium musicum herausgegeben, werde aber bald eins oder das andere weitere folgen lassen.

Daß aber Richter auch Streichquartette geschrieben hat, hatte ich nicht bemerkt, bis mir ein Londoner Antiquariatskatalog (Reeves) davon Kunde gab. Meine schleunige Bestellung setzte mich glücklich in Besitz des bei J. Longman & Co. in London erschienenen Werkes: „Six Quartettos for two Violins, Tenor and Violoncello". Es sei gleich betont, daß diese Firma 1767 eröffnet und 1771 in Longman & Lukey verändert wurde. Die Quartette sind also spätestens 1771 erschienen, vielleicht aber schon 1767, wie der Umstand vermuten läßt, daß als im gleichen Verlage erschienen nur Schwindls Sinfonien „Opera primo" [!] (favourite) auf dem Titel angezeigt sind. Geschrieben können sie natürlich noch erheblich früher sein (Richter war 1767 bereits 58 Jahre alt). Weiter ist zu betonen, daß der Titel die Instrumente schon ganz in der seither für das Streichquartett in England festgehaltenen Weise bezeichnet (nämlich die Viola als *Tenor*) und daß statt der auch noch für Haydns erste Quartette gebrauchten Bezeichnung *Bass* das Violoncello als solches genannt ist und jede Bezifferung fehlt. Die Hauptsache ist aber, daß hier wirklich Werke im richtigen Quartettstile vorliegen, daß alle vier Instrumente tatsächlich solistisch behandelt sind und der Abstand von den ja bekanntlich viel älteren vierstimmigen Sonate, Concerti und Sinfonie augenfällig ist. Man wird angesichts dieser Quartette kaum umhin können, Richter einen Ehrenplatz unter den Schöpfern des Streichquartetts anzuweisen. Ich weiß sehr wohl, was ich damit behaupte und werde deshalb etwas ins Detail gehen, um dem Vorwurfe vorschnellen Urteils zu begegnen. Die 6 Quartette lassen nämlich hin und wieder für kurze Strecken

noch erkennen, daß sie aus der vorher dominierenden Trio-Literatur mit Generalbaß herausgewachsen sind. Eierschalenreste des Triosonatenstils sind gelegentliche Baßführungen wie (im 4. Quartett)



die uns aber freilich in Beethovens Quartetten ebenfalls noch begegnen (sogar häufiger als hier bei Richter!).

An das Trio erinnert auch in mehreren Fällen der nur dreistimmige Anfang mit pausierender ersten oder zweiten Violine. Aber in den Triosonaten sind doch die entsprechenden Anfänge zweistimmig; die Ähnlichkeit besteht also nur darin, daß die eine der beiden Violinen erst nach 4 oder 8 Takten gleichfalls mit dem Kopfthema eintritt und die andere Violine entweder wieder verstummt oder aber weiter kontrapunktiert; mit anderen Worten sie ist die direkte Konsequenz der Erweiterung des Trio zum Quartett aber in bezug auf eine kompositionstechnische Manipulation, welche nicht dem neuen sondern dem alten Stile angehört. Denn darüber ist wohl kein Zweifel, daß uns in den Triosonaten vor Stamitz (und neben Stamitz) der stereotype zweimalige Vortrag des Anfangsgedankens und zwar im 1. Teile entweder beidemal in der gleichen Lage oder aber das zweitemal in den höheren oder tieferen Oktave (je nachdem die 1. oder 2. Violine beginnt) oder aber zuerst in der Haupttonart und dann in der Dominante, im 2. Teile aber zuerst in der Dominanttonart und dann in der Haupttonart als ein dem Fugenstile entstammendes Zöpfchen erscheint, das Johann Stamitz in seinen Trios Op. 1 abgeschnitten hat. Selbst Ph. Em. Bachs G dur-Trio von 1756 trägt dieses Zöpfchen noch. Ob Richter da den Sinn von Stamitzs Neuerung nicht sofort verstanden hat, oder ob er dieselbe mißbilligte, ist fraglich. Für uns heutige bildet jedenfalls dieses Festhalten Richters an dem fugenartigen Anfange der ersten Allegrosätze eins der ihn am stärksten von Stamitz unterscheidenden Elemente, welche schon die Zeitgenossen als „altväterisch" bezeichneten. Wahrscheinlich geht man nicht fehl, wenn man annimmt, daß Richter Wert darauf legte, das Quartett durch jeweiliges Schweigen einer der beiden Violinen in zwei sich deutlich unterscheidende Trio-Chöre zerlegen zu können, wie er auch die verschiedenen Möglichkeiten der Zerlegung des Quartettes in 2 + 2 Stimmen in reichem Maße auszubeuten verstanden hat. Da Richter in großem Maßstabe auch kirchlicher Vokalkomponist war, so repräsentiert er eben unter den Begründern der Mannheimer Schule die konservative Richtung, bildet besonders gegenüber Filtzs Neigung zum sich verlieren in homophones Klangspiel ein heilsames Gegengewicht. Vielleicht wäre Stamitzs feine imitatorische Behandlung der Begleitstimmen, ja seine geradezu für Beethoven vorbildliche Beteiligung mehrerer Stimmen an den thematischen Kernideen ohne diesen getreuen Eckart des Kontrapunkts nicht zustande gekommen.

Ich will, was sich gegen Richters Quartettstil sonst noch einwenden läßt, doch gleich hier zu voraus noch zur Sprache bringen, um schließlich aufzuweisen, was er positives zur Förderung des Kammerstils geleistet hat.

Richters Neigung zu Sequenzbildungen ist bereits von den Zeitgenossen mehr als genügend angekreidet worden. Wir denken darüber heute ein wenig anders. Das Studium Bachs hat uns belehrt, daß lange und längste Konstruktionen der Sequenz kaum entraten können. Sofern das Sequenzmotiv nicht stärkeren musikalischen Reizes entbehrt, wird man die Sequenz immer hoch halten müssen wegen der außerhalb ihres logischen Zwanges gar nicht möglichen spannenden Harmoniewirkungen, welche lange Taktreihen zu einer festgeschlossenen Einheit zusammenfügen. Daß für die Sequenz im Quartett eine reichere Ausgestaltung möglich ist als im Trio, ist ja klar; man wird also nicht einwenden können, daß sie für dasselbe nicht stilgerecht wären. Tatsächlich hat sie Richter auf sehr schöne Wirkungen geführt.

Das ganz offensichtliche Bestreben Richters, die vier Instrumente als gleichberechtigte Partner zu behandeln, hat ihn hie und da auf solistische Herausstellungen der einzelnen Stimmen geführt, welche an das Konzertmäßige streifen, am auffälligsten in dem 4. Quartett in Es dur, wo im ersten Satze (Larghetto sempre sostenuto) die Sechszehnteltriolenfigur:



für langen Srtecken den Einschlagsfaden bildet (Takt 1—20 in der zweiten Violine, im 2. Teil Takt 1—16 in der Bratsche, weiterhin 10 Takte in der ersten Violine). Trotz der Bezeichnung mit „Solo" (die nur ein Wink für ausdrucksvollen Vortrag bedeutet) hat dieselbe doch nur den Sinn einer Begleitfigur, freilich einer fein durchziselierten; der eigentlich sprechende Ausdruck liegt aber in der dazu sich einstellenden melodischen Gestaltung der andern Stimmen. Das Violoncello erhält zwar diesen Gang nicht, geht aber beim Vortrag einer ihm zugewiesenen Kantilene (Takt 22 ff.) ebenfalls in reicheres Figurenwesen mit eingemischten Sechszehnteltriolen über, so daß vollkommen der Eindruck erreicht wird, daß auch ihm der gebührende Anteil an der Durchführung dieser leitenden Manier gegeben ist. Solcher Aufwand stärkerer figurativen Mittel ist vielleicht nach heutigen ästhetischen Begriffen nicht ganz streng quartettmäßig, da er, wenn auch nur vorübergehend ein Instrument in stärkerem Maße mit technischen Leistungen bedenkt, also es solistisch herausstellt. In Variationensätzen

(die Richters 6 Quartette nicht enthalten) wird man allerdings dergleichen niemals beanstanden können und selbst das solistische Dominieren eines Instrumentes während einer ganzen Variation gern hinnehmen. Es wird also im Einzelfalle sich hauptsächlich darum handeln, ob derartige lebhaftere Figuren unvermittelt auftreten oder nicht; ergeben sie sich als naturgemäße Steigerungen, so wird auch eine glänzendere Behandlung derselben nicht zu beanstanden sein. Dagegen ist in Fällen wie in der Violoncellpassage im ersten Quartett Takt 17 ff.




unter gehaltenen Harmonien der Oberstimmen ein sehr diskreter, durchaus unvirtuoser, schlicht füllender Vortrag unerläßlich. Wo aber Passagenwerk nicht ein Instrument allein beschäftigt sondern auf zwei, drei oder gar alle vier verteilt auftritt, wird natürlich je nach dem Zusammenhange auch wirklich brillantes Wesen nicht anzufechten sein.

Sehr bemerkenswert ist die Durchführung des Bratschenparts als selbständige Stimme in sämtlichen 6 Quartetten. Abgesehen natürlich von Unisono-Stellen des ganzen Ensembles, kommen nur ganz vereinzelte Takte vor, in denen die Bratsche mit dem Baß geht. Nur die Menuetts des 3. und 4. Quartetts machen eine Ausnahme. Im ersteren spielen die beiden Violinen im Hauptteil die Melodie in Oktaven und Bratsche und Cello gehen überwiegend ebenfalls zusammen, so daß der Satz in der Hauptsache zweistimmig ist, während er im Trio zwischen realer Drei- und Vierstimmigkeit wechselt. Im 4. Quartett spielen im Hauptteile die beiden Violinen unisono und die Bratsche geht in der tieferen Oktave mit ihnen, so daß das Violoncello allein die (sehr schlichte) Begleitung hat. Auch hier bringt dann das Trio Überraschungen durch Auseinanderlegung der Stimmen. Natürlich sind diese beiden Fälle absichtliche Reduktionen der Stimmenzahl, wie sie für einzelne Tänze auch in der älteren Orchestersuite auffallen. Sie verleugnen den Quartettstil mit Bewußtsein, schalten ein kontrastierendes Element als Folie ein. Im übrigen ist darauf hinzuweisen, daß das an den jüngeren Mannheimern und auch an Haydn an den Zeitgenossen soviel gerügte „Oktavieren" bei Richter auffällig selten ist, weit seltener als selbst bei Beethoven, der es bekanntlich nie ganz aufgegeben hat. Im ersten Quartett erscheint es im 1. Satz nur in der hübschen Sequenz:




Auch die Vereinigung der beiden Violinen zum Unisono kommt nur sehr selten für einzelne markante Motive vor. Ziemlich häufig sind Parallelführungen in Terzen oder Sexten, die ja aber niemand als unquartettmäßig beanstanden wird. Doch finden sich hie und da Melodieführungen in Terzen zwischen Violoncello und Bratsche (wobei das Violoncello die höhere Stimme nimmt) oder der Bratsche oder des Violoncello mit einer der beiden Violinen denen ein etwas sentimentales Wesen anhaftet, das aber freilich auch heute noch die Dilettanten entzückt.

Das wäre alles, was ich an Richters 6 Quartetten anfechtbares aufweisen könnte. Allenfalls könnte ich noch hinzufügen, daß der Fugenstil des Finale des 2. Quartetts und das Alla zoppa (Rincontro) des Finale des 1. Quartetts mehr orchester- als quartettmäßig sind, d. h. bei Ausführung durch volles Streichorchester gewinnen würden. Es sind das in der Tat zwei Sätze, die den älteren Stil der Corelli-Abaco-Zeit fast rein repräsentieren. So gerne man sich dieselben des Kontrastes wegen gefallen läßt, so stechen sie doch allerdings im Stil merklich gegen die übrigen Sätze ab und man hat ähnlich wie auch schon bei Pergolesi das deutliche Gefühl einer Übergangsepoche, in der Neues lebenskräftig sich regt, aber auch das Alte noch nicht abgestorben ist. Wie ich schon mehrfach hervorgehoben habe, ist das aber für Richter überhaupt zu statuieren; das Auftreten meisterlich durchgeführter Sequenzen kontrapunktischer Physiognomie zwischen weich melodischen Ideen moderner Haltung ist für ihn durchaus charakteristisch.

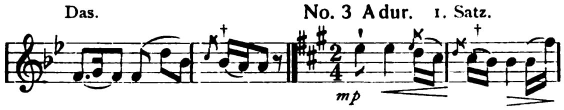
Die Thematik der sechs Quartette zeigt die bekannte Mannheimer Physiognomie; auch wenn Richter nicht auf dem Titel als Komponist genannt wäre, würde man ihm aus zwingenden Stilgründen das Werk zuschreiben müssen. Die Seufzermanier macht sich fast in allen Sätzen bemerklich aber in einer Form, die sich wohl ertragen läßt:



2. Satz.




Das. No. 3 A dur. 1. Satz.






und 2. Thema.




2. Satz.



No. 4 Esdur. 2. Satz.

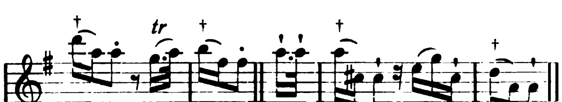


*Menuetto.* und



No. 5 Gdur. 1. Satz. und



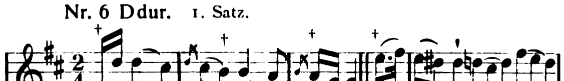

2. Satz.

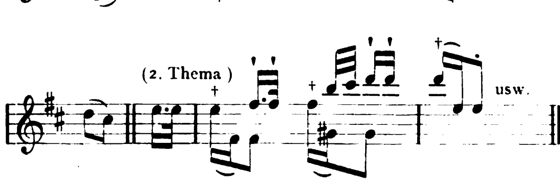


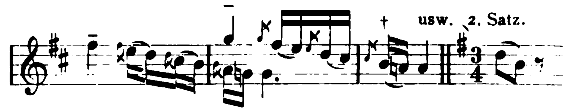

3. Satz. und

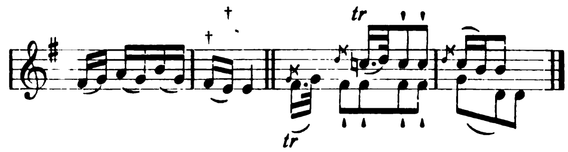



Nr. 6 Ddur. 1. Satz.

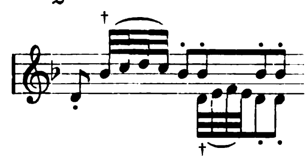





Die Mannheimer Provenienz ist also hinlänglich bestätigt. Auch die Mannheimer „Bebung" (hemicirculus) meldet sich ein paarmal deutlich an, nämlich im ersten Quartett im Andante:



und im 2. Quartett im Andante:




(mehrmals nacheinander), desgleichen der „gewundene Abstieg" in mehreren Formen, von denen nur angemerkt seien:



No. I. 1. Satz.



No. II. 2. Satz. No. IV. 2. Satz.



No. V. 3. Satz.



No. VI. 2. Satz.

Die Quartette im Detail hier zu analysieren, ist nicht angängig; ich muß mich begnügen, ein paar kurze Proben zu geben, wie Richters Arbeit sich ausnimmt. Mit den oben gemachten Einschränkungen muß allgemein gesagt werden, daß die vier Instrumente mit großem Geschick fast ohne Unterbrechung gleichzeitig beschäftigt sind und zwar in einer Weise, die keins derselben dauernd bevorzugt; das Bestreben, die vier Partner als wirkliche Rivalen zu behandeln, hat vortreffliche Früchte getragen und ich bin fest überzeugt, daß unsere heutigen Quartettspieler ihre helle Freude haben werden, wenn man ihnen diese Frühlingsfrüchte des Quartettspiels aufs Pult legt. Die Sonatenform ist vollständig ausgebildet, bis auf 3 Fälle, wo das erste Thema nach der Durchführung nicht wieder erscheint,

sondern wie bei Ph. Em. Bach zu Anfang des 2. Teils in der Tonart des 2. Themas auftritt und zur Haupttonart zurücklenkt (in Nr. I, 1. Satz und Andante und im Finale des 5. Quartetts). Die Durchführungen sind zumeist nicht lang, dafür ist aber der Übergangsteil zum zweiten Thema im ersten Teile gewöhnlich weit ausholend gestaltet, enthält Partien, die nach der Durchführung nicht wiederkehren, was das Erkennen der Form und die Bestimmung des 2. Themas manchmal erschwert. In einer ganzen Reihe von Fällen treten vor dem durch die transponierte Wiederkehr im Schlußteile als zweites Thema legitimierten Gedanken mehr oder minder gesangsmäßige Phrasen auf, die nur als Übergangsglieder gemeint sind und deshalb nicht als Hauptsache behandelt werden dürfen, wenn die Form für den Hörer erkennbar werden soll. Es ist das auch darum wichtig, weil diese Überleitungsgedanken vielfach dem 1. Thema verwandte Motive enthalten, so daß wenn man in ihnen das Gesangsthema erblickt, dieses nicht genügend gegen das Hauptthema kontrastiert. Die Vortragsbezeichnung der Quartette ist eine ziemlich ausführliche, gibt wenigstens für eine Durchbezeichnung nach modernen Anforderungen verläßliche Anhaltspunkte. Ein paar kurze Proben von Richters Quartettstil mögen hier diese vorläufige Anzeige abschließen.

1. Cdur 2. Satz.




2. Bdur 2. Satz



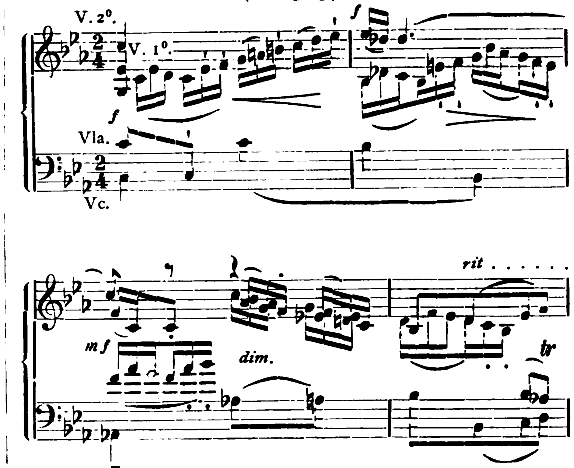




2. Bdur 1. Satz.




4. Esdur 1. Satz. (Rückgang.)






# Japanische Lyrik als Versuchsfeld für den neuen exotischen Musikstil.

(Mit einer Notenbeilage.)

Von **Georg Capellen**-München.

Es ist vielleicht nicht genügend bekannt, daß nicht nur der Malerei, sondern auch der Dichtkunst der Japaner die impressionistische Darstellungsweise wesentlich ist. Auch für die Dichter trifft zu, was P. Altenberg über die japanischen Maler sagt: „Sie malen nur einen Blütenzweig und geben damit doch den ganzen Frühling.“ Wundervolle Proben dieser poetischen Stilgattung enthält die deutsche Übersetzung japanischer Novellen und Gedichte von Paul Enderling, von ihm selbst mit einer kurzen Einführung in die japanische Literatur versehen (erschienen bei Reclam unter Nr. 4747). Intime Naturstimmungen, graziöse oder elegische Blumen-, Frühlings-, Mondschein- und Liebeslieder, philosophische Gedanken über Menschenwürde, Einsamkeit und Vergänglichkeit sind mit einer Kürze und Flüchtigkeit, einer Kunst des Verschweigens und doch wieder mit einer plastischen Deutlichkeit und epigrammatischen Schärfe entworfen, wie sie in der abendländischen Literatur selten ist. Ich kann mir nicht versagen, einige dieser Gedichte zu zitieren. Ich nehme gleich das erste von Ohotsuno Ozi (als Thronprätendent 687 n. Chr. hingerichtet):

Am heiligen See.

| | |
|---|---|
| Blüten schneien . . . | Dunkler Träume Schar |
| Ein Nebelschleier | Tanzt ihren Reihen; |
| Verhüllt den See. | Mein Herz ist schwer: |
| Die Wildgänse schreien | Wenn übers Jahr |
| Am heiligen Weiher | Die Wildgänse schreien, |
| Von Iware. | Hör' ich's nicht mehr. |

Das folgende Gedicht ist von Akahito, der im 8. Jahrhundert n. Chr. lebte:

Wolken.

Durch die Bäume fährt der Wind
Und die Wolken hängen wie Fahnen,
Und ich wein' mir die Augen blind
Um mein Lieb, das Sonnenkind,
Das dort oben bei seinen Ahnen.

Durch die Bäume fährt der Wind
Und die Wolken hängen wie Fahnen . . .

Von einer köstlichen Originalität ist

Mädchentanz.

| | |
|---|---|
| Die Jungfrauen tanzen . . . | Dann stirbt ihr Begehren, |
| O Himmel, hab' Gnade: | Aus irdischer Klause |
| Versperre mit Türen | Nach Hause, nach Hause: |
| Und Wolken die Pfade, | Zum Himmel zu kehren. |
| Die zu dir führen! | Die Jungfrauen tanzen . . . |

Dies Gedicht stammt von einem buddhistischen Bischof Sodzyo Hendzyo (gest. 890), von dem es bei Enderling heißt: „Die elegante Form seiner Verse wurde stets anerkannt, aber seine Gefühlskälte oft getadelt. Rein Künstler, liebte er — nach Tsurayukis Wort — ebenso das schöne Porträt eines Mädchens, wie das Mädchen selber“. Der Humor des Gedichtes liegt in der unerwarteten Wendung, daß der Himmel den tanzenden Jungfrauen seine Pforten versperren soll, statt sie ihnen zur Stärkung ihres sittlichen Lebenswandels zu öffnen. Der gute Hendzyo war sicherlich ein arger Spötter und Don Juan. Ebenso originell und von feinstem Stimmungsreiz ist ein Gedicht von Sakino (gest. 1860):

Glocken.

Die Glocken schmolz man zu Kanonen um!
. . . Nun klingt nicht mehr beim ersten Sternenschein
Ihr helles Abendlied ins Land hinein.
Die Höhen sind, die Täler stumm.

Die Blumen selbst, die auf dem Felsen wohnen,
Vergessen, wartend auf den Nachtgesang,
Des Welkens gar . . .
Voll blüht der Bergeshang,
Seit man die Glocken umschmolz zu Kanonen!

Es wäre schade, wenn mit der zunehmenden Anpassung an westliche Kultur und Kunst der Impressionismus der japanischen Lyrik verloren ginge. Als Toyama 1891 eine Naturschilderung („Erdbeben") in breiter, epischer Form veröffentlichte, war dies, wie Enderling bemerkt, für Japan ein absolutes Novum, das leidenschaftliches Für und Wider erregte, aber unzweifelhaft Schule machte.

Die Enderlingsche Sammlung ist wie geschaffen zur musikalischen Komposition, da diese den intimen Reiz der Gedichte noch vertiefen und das Unausgesprochene aussprechen kann. Was für eine Musik paßt nun aber für solche kurzen Stimmungsbilder? Sicherlich nicht unsere moderne chromatische Musik mit ihrer komplizierten Vielstimmigkeit, ihrem fortwährenden Tonartwechsel und ihrem ohrenbetäubenden Lärm. Nein, es muß eine feine impressionistische Musik sein, die nur das Wesentliche und Bedeutsame des von der Phantasie erschauten Bildes hervorhebt und alle Weitschweifigkeit und jedes Beiwerk beiseite läßt, also ein al fresco-, ein Lapidarstil, wie ihn außer mir auch Weingartner in seinen „Japanischen Liedern" (Breitkopf & Härtel) versucht hat. Zur tieferen Erkenntnis der Art dieses Stils scheint mir nichts geeigneter als ein Vergleich mit dem japanischen Blumenkult. Treffend sagt darüber Ola Alsen in einem Aufsatz „Japanisches Stilleben" (abgedruckt in „Über Land und Meer" 1909 Nr. 13:) „Bei den Japanern, die einen wahren Kult mit den Blumen treiben, hat jede Linie, jede Farbe einen besonderen Wert. Durch die Abbildungen in japanischen Werken werden wir belehrt, daß der Japaner den massiven, eng aneinander gedrängten Strauß niemals kannte; nur mit Blumen und einzelnen Zweigen schmückt er seine Wohnstätten und besonders durch die Verwendung von Einzelzweigen erzielt er eine weitaus größere Wirkung. Ihm geht die Reinheit und Anmut der Linie weit über den Reichtum der Masse."

Ist die moderne Musik mit ihren im Verlaufe eines Tonstücks eng aneinander gedrängten Tonarten dem massiven Bukett zu vergleichen, so entsprechen den Einzelzweigen, den besonderen Linien und Farben die in Japan, Indien und im sonstigen Orient gebrauchten verschiedenartigen Tonleitern mit ihren charakteristischen Tonfällen. Die Tonleitern aber sind die Träger der Melodien, deren Linienführung und Ausdruck von der jeweils zugrunde liegenden Tonleiter wesentlich beeinflußt wird.

Ola Alsen fährt fort: „Jede Blume, jeder Zweig, jeder Halm und jedes Blatt ist wunderschön und man raubt ihnen ihre ureigenste Schönheit, wenn man mit rauher, brutal korrigierender Hand ihnen ihr persönlichstes Eigentum, ihre Eigenart rauben will." Leider ist auf musikalischem Gebiete dieser Wille zur Tat geworden, als man im Mittelalter die verschiedenen griechischen Tonleitern zugunsten einer uniformierenden Harmonik allmählich aufgab, so daß schließlich nur zwei Tongeschlechter, unser Dur und Moll, übrig blieben. So lassen sich z. B. über dem Tone c nur zwei Tonleitern bilden, die mit dem uns geläufigen Harmonie- und Tonartenbegriff vereinbar sind, nämlich die C-Durtonleiter: c d e f g a h c und die C-Molltonleiter: c d es f g as h c. Im Orient ist der Reichtum an Tonleitern viel größer, wie folgende, gleichfalls von c ausgehende Skalen beweisen: c d e fis g a h c (Chinesisches Dur), c d e f g a b c (Arabisches Dur); c d es f g a b c, c d es f g as b c, c des es f g as b c (japanische und indische Molltypen); c d es fis g as h c (Zigeunertonleiter und elementare indische Tonleiter), c d e fis gis as b c (chinesische Ganztonleiter). „Noch mannigfaltiger würde die Tonleiterbildung werden", könnte man meinen, „wenn man kleinere als Halbtonstufen (Viertel- oder Dritteltöne) als fixierte Werte einführen würde, wie es im Orient längst geschehen." Es erscheint mir wichtig, die Unrichtigkeit dieser weitverbreiteten Meinung durch folgende Worte von Professor C. Stumpf darzulegen: „Wenn Laien von orientalischer Musik sprechen, pflegen sie Vierteltöne als etwas besonders Charakteristisches anzusehen. Vierteltöne gelten als das eklatanteste Beispiel dessen, was unser europäisches Ohr nicht fassen kann, was aber Türken oder Japanern ein Kinderspiel sein soll. Gerade davon haben wir aber bisher nirgends sichere Spuren gefunden. Es kommen wohl gelegentlich in Melodien kleinere Stufen als ein Halbton vor, aber nicht in so regelmäßiger, systematischer Verwendung, daß man sie als Bestandteile einer Gebrauchsleiter bezeichnen könnte." Auch wenn wir somit von den Vierteltönen abzusehen haben, so würde es doch schon einen unendlichen Gewinn für uns bedeuten, wenn wir die oben aufgeführten Tonleitern als selbständige Tonarten für uns brauchbar machen könnten, nicht nur in der Melodie, sondern auch in der Harmonie. Wie ich in meinen Schriften, vor allem im Anhange zu meiner „Fortschrittlichen Harmonie- und Melodielehre" (erschienen 1908 bei C. F. Kahnt Nachf., Leipzig) nachzuweisen versucht habe, ist dieses Problem tatsächlich lösbar. Damit ist eine Verschmelzung von Orient und Occident eingeleitet, durch die wir zur Einfachheit, zur Tonleitermusik („Diatonik") und Einheit der Tonart, zurückkehren können, ohne daß diese Rückkehr einer Reaktion gleichkommt; denn der verschiedenartige Ausdruck der exotischen Tonleitern muß

zu ganz neuen Wirkungen führen, wenn wir sie richtig zu harmonisieren verstehen. Noch in anderer Beziehung kann der Orient für uns epochemachend werden: in der Verfeinerung des rhythmischen Gefühls, das bei uns viel weniger entwickelt ist als der Sinn für Melodie und Harmonie. Da im Orient im wesentlichen einstimmig musiziert wird, so konnten sich dort Rhythmus und Takt viel freier entwickeln, als bei unserer vielstimmigen harmonischen Musik. Melodie im $^5/_4$- oder $^7/_4$-Takt sind daher im Orient nichts Seltenes, ebenso ist dort der Rhythmus des Gesanges häufig ganz abweichend von dem begleitenden Paukenrhythmus (Rhythmischer Kontrapunkt).

Nachdem sich bereits bei Verdi, Grieg, Puccini, Debussy u. a. genug exotische Effekte finden, ohne jedoch anders als episodisch vorzukommen, da Harmonie und Tonart grundsätzlich auf unser Dur und Moll gestimmt bleiben, wird die Zukunft lehren, ob nicht prinzipiell exotische Tonarten unseren Tongeschlechtern ebenbürtig werden können. Bekannt ist die zustimmende Äußerung von Saint-Saëns, des bedeutenden französischen Komponisten und gründlichen Orientkenners: „Die Musik ist augenblicklich an der Grenze ihrer jetzigen Entwicklungsphase angelangt, die Tonalität, welche die moderne Harmonie erzeugt hat, ringt mit dem Tode. Um die Ausschließlichkeit der beiden Dur- und Mollgeschlechter ist es geschehen. Die alten Tonarten kehren auf den Schauplatz zurück und in ihrem Gefolge werden die Tonarten des Orients, deren Mannigfaltigkeit eine ungeheure ist, ihren Einzug in die Kunst halten. Alles das wird der erschöpften Melodie neue Elemente zuführen, sie wird in eine neue, nicht wenig ergiebige Ära treten; auch die Harmonie wird sich darnach richten, und der kaum ausgebeutete Rhythmus wird sich entwickeln.“ Sehr beachtenswert erscheint mir auch folgendes Urteil von Dr. R. Batka bei Besprechung meiner exotischen Broschüre (C. Grüninger 1905): „Darüber, glaube ich, kann schon heute kein Zweifel bestehen, daß die Kenntnis der orientalischen Musik dem heutigen Tondichter eine Menge neuer Ausdrucksmöglichkeiten erschließt. Somit fragt es sich nur, ob er mit diesen Möglichkeiten etwas anfangen kann. Sind diese Fähigkeiten absolute, also auch in unserm modernen Empfinden verwertbare, oder sind es Idiotismen, mit dem geographischen und ethnographischen Begriff des Orients untrennbar verknüpfte Ausdrucksweisen, die überall, wo sie auftauchen, auch ihr nationales und lokales Parfüm verbreiten? Das ist freilich ein Problem, welches seine Lösung nicht in der Theorie finden kann, sondern nur in der Praxis der schaffenden Tondichter.“

---

# Franz Liszts Kirchenmusik.

Von **Eugen Segnitz**.

## I.

„Der Grundton meiner
Empfindungen ist das Kreuz.
Ave cruce, spes unica.“
(An Carl Gille, Rom 14. Januar 1882.)

Schon im Jahre 1834 hatte *Franz Liszt* auf die dringende Notwendigkeit einer Regeneration der katholischen Kirchenmusik nachdrücklich hingewiesen. Leider blieb jener Aufsatz Fragment. Sein Verfasser verhehlte sich nicht die Tatsache, daß die Altäre wankten und die Kultuszeremonien ebenso angezweifelt als verspottet würden. Die Befreiung und Loslösung von veraltetem Gebrauche und hemmender Tradition erwartete der Künstler einzig und allein von dem Umstande, daß Kirche und Außenwelt wieder in nähere, eine gegenseitig anregende und fördernde Verbindung gebracht würden. Diese, zwar durchaus auf religiös-kirchlichem Boden ruhende, aber doch zugleich von humanistischen Ideen befruchtete Kunst sollte nach Liszts Meinung ebenso weihevoll als stark sein, sie sollte dramatisch und heilig, prachtentfaltend und einfach, feierlich und ernst, feurig und ungezügelt, stürmisch und ruhevoll, klar und innig in Einem sein.

Inhalt und Erscheinungsformen der Lisztschen Werke religiöser Tendenz entsprechen vollkommen diesem kirchenmusikalischen Programm. Ein Liszt-Jünger, Heinrich Porges, hatte Liszts Bestrebungen aufs Richtigste erfaßt, indem er das Resultat andeutete, den katholischen Glauben geistig zu beleben und die aus dem tiefsten Mittelalter herübergekommenen Bildungen gleichsam aus der dunklen Klosteratmosphäre in den, das Weltall durchdringenden Lebensäther des freien Geistes umzuweben.

Mit Friedrich Nietzsche definierte Liszt die Kunst als die zum Weiterleben verführende Ergänzung und Vollendung des Daseins. Und es entsprach genau seiner tiefinnerlichsten Überzeugung, was er an den Philosophen schrieb: „Griechentum und die Abgötterei, welche manche damit zu treiben pflegen, sind mir ziemlich fremd geblieben. Als die höchste geistige Tat der Athener preise ich die Errichtung des Altars ‚Deo ignoto‘, woran der ganze Olymp zerschellte, sobald Paulus den ‚unbekannten Gott‘ verkündigte, und nicht ringsumher des Helikon und Parnaß schweift mein Blick, wohl aber haftet meine Seele an Tabor und Golgatha.“ Weder im Olymp noch in Walhall begehrte Liszt zu weilen. Zeus und Odhin bedeuteten für ihn nur Namen und Begriffe. Aber aus vollem Herzen stimmte er dem befreundeten Gottfried Semper bei, der in der

Mater coeli die höchste Muse der christlichen Kunst erblickte. Und für einen ihrer ersten Diener erachtete Liszt den kirchlichen Musiker: „Der kirchliche Komponist ist auch Prediger und Priester, und wo das Wort für die Empfindung nicht mehr ausreicht, beflügelt und erklärt es der Ton.

Über die Stellung der Musik zur Religion und ihre Aufgaben und Daseinsrechte spricht sich Liszt in einem Briefe an einen ungenannten Adressaten (aus Rom, 20. Mai 1865) bedeutend aus. Er sagt:

„Es ist Tatsache, daß ich den geistlichen Stand gewählt habe, keineswegs aber etwa veranlaßt durch Abscheu vor der Welt, noch weniger durch künstlerische Übermüdung. Ich weiß, daß der mitten in der Welt stehende Künstler recht wohl der Sache des Schönen dienen kann, das, vollends in gewisse Regionen erhoben, sich mit jener des Guten und Wahren identifiziert. Aber ich glaube auch, daß es unter den oder jenen Berufen der Kunstübung auch so ausgesprochene gibt, die das Denken vollständig beherrschen. Wer überhaupt die Wohltat, die Gnade und das Glück des Glaubens empfindet, erteilt natürlich der religiösen Musik den Vorrang. Sie vereinigt sich und wird völlig eins mit den erhabensten Dingen, mit jenen, die im Kultus den unmittelbaren Zusammenhang der Menschheit mit der Gottheit, der Geschöpfe mit ihrem Schöpfer bewerkstelligen. Diese viel vermögende, erhabene Kraft übt eine so bedeutende Anziehung selbst auf die des christlichen Glaubens unfähig gewordenen Künstler aus, daß ich einige und zwar die bedeutendsten tief bedauern hörte, sich von jenem Arbeitsfelde ausgeschlossen zu sehen, das den Gipfel unserer Kunst bildet. — — Man darf behaupten: so wie die Menschenseele von Natur aus christlich ist, so ist die Musik von Grund aus religiös. Und eben weil sie sich mit dem Worte vereinigt, — welch rechtmäßigeren Gebrauch kann der Mensch von seinen Kräften machen, als Gott zu lobsingen und sich ihrer zu bedienen als Bindeglied zweier Welten — der endlichen und der unendlich ewigen? — Ein solches Vorrecht kommt der Musik zu, denn sie hat an dieser wie an jener teil. Begrenzt durch das Zeitmaß, ist sie doch ohne Grenzen in der Wirkungsfähigkeit ihres Ausdrucks.“ —

Nach Mozarts Tode hatte nur Beethoven Kirchenmusik geschaffen, die sich über alles neben ihr Bestehende hoch emporhob. Schon im „Christus am Ölberg“ entfernte sich dieser Meister von der alten Kirchlichkeit; in der hohen Messe aber sprengte er vollends jede Fessel, um allein der Gottesidee an sich den gewaltigsten musikalischen Ausdruck zu verleihen. Protestantischerseits wirkten dann Hauptmann, Kiel und Mendelssohn. Besonders wußte der letztere der Zeit und ihren Bedürfnissen beizukommen, indem er das Vorhandene klug benutzte und dem strengen kirchlichen Stoff ein gut Teil moderner Empfindungsseligkeit zusetzte. Auf katholischem Gebiete war Cherubini mit Requiem und Messen aufgetreten, in denen sich Mozartische Universalität dartat und Vieles von wundervoller Gefühlstiefe und imponierender Größe des Ausdrucks sich vorfand. Früher mochte vor allem religiöses Innenleben viele zu kirchenmusikalischer Betätigung veranlassen. Schon bei Cherubini empfindet man aber deutlich, daß der Reiz gewisser aus den religiösen Stoffen sich ergebender Bilder und Vorstellungen eine unfehlbare Anziehungskraft auf die Tonsetzer ausübte. Vornehmlich war dies der Fall bei dem Programmusiker Berlioz, dessen Sinn für koloristische Wirkungen sich hier ein neues Feld darbot. Des Franzosen religiöse Werke lassen ihn als den Makart der modernen Kirchenmusik erscheinen. Ein anderes war es bei Liszt. Des öfteren kehrt seine Klage wieder, daß die Musik nichts mehr zähle in der Kirche, daß sie zum Aschenbrödel geworden sei unter den übrigen schönen Künsten und es ihnen nicht gleichtun könne. „Malerei, Bildhauerei und Architektur haben Zeit und Raum für sich, aber jene arme weiß nicht, was aus ihr werden mag.“ Liszts dritte Lebensepoche ist vorwiegend der Kirchenmusik gewidmet. Was er als Dreiundzwanzigjähriger gleichsam als ein kirchenmusikalisches Bekenntnis niederschrieb, hielt er im Alter. Mit dem ausgeprägten Sinn für äußere Gestaltung verband sich bei ihm unerschütterliche Überzeugung und Treue gegen das Bekenntnis der christlichkatholischen Religion. In seinem Kindheitsglauben hatte sich zeitlebens nichts geändert. Er verharrte in ihm bis ans Ende und gab seinem gesamten religiösen Empfinden Ausdruck auch nach außen, indem er Abbate wurde und in den Tertiarierorden seines Schutzpatrons, des heiligen Franz von Assisi eintrat. Im Gegensatz zu Rheinberger, dessen Kirchenmusik einen mehr intimen, der Einzelperson angehörigen Charakter aufweist, ging jene Liszts auf große monumentale Darstellung aus, auf Wirkungen, die nicht allein das Individuum, sondern die gesamte große Gemeinde der Gläubigen ergreifen, erschüttern und emporheben. Der kirchliche Kultus war das Mittel für Liszts künstlerisches Darstellungsverfahren, die Urtexte der katholischen Liturgie der Grund, aus dem sich seine, oft alle Erdenschwere und menschliche Niedergeschlagenheit schildernden, oft aber auch bis zu ekstatischen Jubelhymnen gesteigerten Melodien entwickelten.

# Lose Blätter.

## Theodor Streicher.

Von Paul Klanert, Halle a. S.

„Gast, wer Du bist, wüfst' ich gern!" Ja, wer ist *Theodor Streicher?* Hin und wieder mag dieser Name Konzertbesuchern auf Programmen schon entgegengetreten sein; doch wer gab sich die Mühe, wenn ihm mal ein Streichersches Lied zu Ohren kam, anderen Kompositionen dieses Tonsetzers nachzuspüren, und wer mochte glauben, dafs es sich in diesem homo novus, für den bislang eigentlich nur der „Kunstwart" und einige wenige Sänger (leider, leider!) Opfer gebracht haben, um ein neues Liedgenie handelt? Jawohl, ein Genie, ein neuer Meister des deutschen Liedes, ein neuer Charakterkopf in der Reihe unserer Tonlyriker. Trotz Franz Schubert, trotz Hugo Wolf! Und weil Theodor Streicher, ein geborener Österreicher, zu den wenigen Musikern unserer Tage gehört, die uns vieles und wirklich Neues zu sagen haben, so lohnt eine Beschäftigung mit ihm in aufserordentlichem Mafse.



Die Vorstellung, die man mit Streichers Namen zu verknüpfen hat, formt sich, wie schon angedeutet, nach dem Liedschaffen des jungen Meisters. Vor fünf, sechs Jahren erschienen [1]) „Dreifsig Lieder" und „Sechs Lieder", für welche beiden Sammlungen die köstliche Anthologie „Des Knaben Wunderhorn" die poetische Quelle wurde, die Streichers Fantasie aufs glücklichste befruchtete, aufs nachhaltigste stärkte. Es folgten „Zwanzig Lieder" (nach verschiedenen Dichtern, worunter Streicher selbst vertreten ist) und vier „Sprüche und Gedichte" von Rich. Dehmel. Seit kurzem liegen noch „25 Hafislieder" vor. In der Zwischenzeit komponierte Th. Streicher „Vier Kriegs- und Soldatenlieder" für Solo, Männerchor und Blasorchester, „Die Schlacht bei Murten", ein gröfseres Männerchorwerk mit Baritonsolo und Orchester (in Stuttgart vom Lehrergesangverein, in Graz und Prag aufgeführt), das Chorlied „Kleiner Vogel Kolibri" aus Gerhard Hauptmanns „Die Jungfern von Bischofsberg" für gemischten Chor und Orchester (in Insterburg aufgeführt) und endlich das nicht umfangreiche Chorwerk „Mignons Exequien" (nach Goethes „Wilhelm Meisters Lehrjahre" — 8. Buch, 8. Kapitel), das u. a. in einem Gewandhauskonzerte unter ***Arthur Nikisch*** und in Mannheim unter *Hermann Kutzschbach* mit grofsem Erfolge aufgeführt wurde. Diese Aufzählung dürfte genügen, um darzutun, dafs dieser Musiker keineswegs zu den geschäftskundigen Schreiberseelen gehört. Wir bekommen vielmehr die Meinung, dafs hier künstlerischer Ernst und die nötige Selbstkritik am Werke sind.

Untersuchen wir, an welchem Punkte der Liedentwicklung Streicher einsetzt, so müssen wir den Namen Hugo Wolf nennen. In der gleichen kraftvollen Richtung, die als oberstes Prinzip die musikalische Verlebendigung und die Verstärkung des Dichterwortes gelten läfst, bewegt sich seine gesamte Liedkunst. Die dichterische Grundlage spielt hier eine ebenso wichtige Rolle wie die Musik; Werk und Wort des Dichters bieten dem Komponisten latente Werte, sind ihm Quelle seiner tiefsten musikalischen Kraft. Ein bereits Geschaffenes wird also durch das Medium seiner Persönlichkeit wieder verkündet. Im letzten Grunde sind die Streicherschen Gesänge also Reproduktionen, d. h. Wiederschöpfungen. Dem Klaviere fällt der wichtige Anteil zu, Kommentar des Gesungenen zu werden. So tragen die Begleitungen zur Interpretation des Ganzen bei, mit der Singstimme immer ein unlösbares Ineinander gebend, obwohl beide Teile für sich betrachtet selbständige Individualitäten sind. In diesem Sinne kann man bei Streicher wie bei Wolf von Liedern für Singstimme und (statt mit) Klavierbegleitung sprechen. Ganz allgemein betrachtet, nähert sich die Musik unseres jungen Meisters nicht dem Feinsinn eines Cornelius, auch bewahrt sie immer einen gewissen Abstand von der feingeäderten, in ihren letzten Konsequenzen entschieden subjektiv lyrischen Art Wolfs, sie erinnert vielmehr in ihrer kräftigen, ja teils markigen, urgesunden, männlichherben Sprache, die zudem einen merkbaren Einschlag echter Volkstümlichkeit aufweist, etwas an Brahms, von dessen Kompositionstechnik indes Streicher weit entfernt ist. Dafs unser Liedermeister aber auch weiche Töne, selbst Töne innigster Zartheit anzuschlagen versteht, das zeigen uns vornehmlich einige seiner Hafislieder. Immer aber kehrt Streicher eine gewisse Objektivität der Auffassung hervor. Bisher haben wohl alle seine Beurteiler bei ihm einen Zug zum Epischen, zum Balladenhaften konstatiert. Seine Eigenart ist's; der Ausflufs einer Persönlichkeit, die Charakter hat. Und das wollen wir doch in unserer epigonenhaften Zeit ganz besonders betonen, ganz besonders ehren. Es kann nicht genug angestaunt werden, wie sicher Theodor Streicher auf die Texte musikalisch reagiert und wie erschöpfend er ein lebendiges Gefühl mit verhältnismäfsig geringem Aufwand an Kunstmitteln darzustellen vermag (Sprüche von Dehmel!). Seine Technik zeichnen gleicherweise Knappheit und Ungezwungenheit aus; jede Note hat Bedeutung, keine Pause erscheint überflüssig. Den Ausdruck, dem durchweg greifbare Bildlichkeit und deutlichste Schärfe eignet, verlegt unser Komponist weniger in die sprechende Linie der Melodie, wiewohl ihm eine Melodik von reichstem Flusse und schönster Empfindung zu Gebote steht,

[1]) Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig: „Dreißig Lieder" aus „Des Knaben Wunderhorn" — in einem Bande 6 **M**, in fünf Heften à 2 M, jedes einzelne Lied 1 M; „Zwanzig Lieder" — in einem Band 4 M, jedes einzelne Lied 1 M; „Sprüche und Gedichte" von Dehmel 1,50 M; „Fünfundzwanzig Hafislieder" in sechs Heften — jedes Heft 1,50 M.

sondern vielmehr in eine moderne, an Wagner erzogene Harmonik, die aus der Situation direkt herauswächst und in eine an Wolf gemahnende Deklamation, die sinngerecht und zugleich von anschaulicher Kraft ist. Streicher schreibt für keine bestimmte Stimme, dies Lied ist für hohe, jenes für mittlere, ein drittes wiederum für tiefe Lage gedacht. Darum transponiere man diese Gesänge auch nicht, sie würden sonst wohl ein gut Teil Anschaulichkeit einbüfsen. Als dankenswert mufs es empfunden werden, dafs jüngst der Verlag von Breitkopf & Härtel eine Anzahl Lieder (4 Hefte nach Gedichten von Klassikern [Heft 1], von Dehmel [Heft 2], von modernen Autoren [Heft 3 u. 4]) für mittlere Stimme zusammengestellt hat. Bezüglich der Tonalität mag auffallen, dafs sich Ausweichungen in Hülle und Fülle vorfinden. Beim näheren Untersuchen wird man aber auf einen dichterischen Grund dafür stofsen. Vereinzelt nur begegnen wir Rückungen und Wendungen, die mehr charakteristisch interessant als ungesucht und begründet anmuten. Gewisse Arten und Grade der neuen Tonverwandtschaften, insonderheit die Terzenverwandten, die man „so recht die Kinder des 19. Jahrhunderts" nennen kann, finden sich in Streichers Vokalmusik stark ausgeprägt vor. In der Führung der Singstimme herrschen die gröfseren Intervalle vor, sofern deren Ausdruckskraft zur Charakterisierung gebraucht wird. Demgegenüber sind aber auch einfache volkstümlich gezeichnete, melodische Linien vertreten. Die grofse Mehrzahl der Streicherschen Gesänge ist nicht leicht. Auch der Klaviersatz hat in einigen etwas zu bedeuten, in anderen wieder ist er bequem zu bewältigen. Immer aber gehört eine musikalische Natur dazu, um alle feinen Wirkungen zur Geltung zu bringen. Die Stoffgebiete Streichers sind sehr mannigfaltig. Es dürfte jeder etwas bei ihm finden; er gibt nach Hebbels Wort „dem Schmerz sein Recht", er preist aber auch die Wonnen des Lebens und weifs ganz besonders einem sonnigen Humore Ausdruck zu geben. Herrliche, zur Romantik hinneigende Gaben sind: „Liebesdienst", „Jagdglück", „Lied des jungen Reiters". Das „Erntelied" figuriert als Beitrag lyrisch-religiöser Art. Als prächtige Ergüsse der humoristischen Ader Streichers haben zu gelten „Weinsüppchen", „Hüt' Du Dich", „Weinschröterlied", „Ehestand der Freude". Die Liebeslyrik ist vertreten mit „Müllers Abschied", „Die traurig prächtige Braut", „Die widerspenstige Braut", „Pfauenart", „Bayrisches Alpenlied". Von den Hafisliedern seien Nr. 4, 7, 8, 16, 17, 21 um ihrer musikalischen Schönheiten willen ausdrücklich namhaft gemacht. Wir versuchten, vom Streicherschen Liede, als für die Hausmusik in erster Linie mit in Betracht kommend, ein möglichst getreues Bild zu geben. Und wenn wir einige Gesänge anführten, die sich dem Herzen besonders leicht erschliefsen, so möge bemerkt sein, dafs alles, was uns die echte, starke Künstlernatur eines Streicher schenkte, unserer Liebe wert ist. Man müfste meinen, dafs Sänger und Sängerinnen, wenn ihnen einigermafsen Intelligenz zum Interpretieren zur Seite steht, ihr Publikum mit Streicher auf alle Fälle in Bann schlagen. So eine Ballade wie der „Liebesdienst" mufs ja unwiderstehlich hinreifsen. Ich glaube auch, dafs diese Gesänge nicht in dem Mafse die gewisse Disposition des Publikums voraussetzen wie die Wolfschen Lieder. Sollten diese Zeilen diesen oder jenen veranlassen, sich mit der Streicherschen Muse näher zu befassen, es wäre Lohn, „der reichlich lohnet". Ein in aller Kürze bei Breitkopf & Härtel erscheinender, vom Schreiber dieses verfafster Ratgeber über Streichers Lieder, der sämtliche Gesänge — nahezu 100 — charakterisiert und den der Verlag kostenlos abgeben will, dürfte die Führung erleichtern, zumal auch viele Notenbeispiele aufgenommen sind.

Über den äufseren Lebensgang Theodor Streichers sind wenige Angaben nötig. Der junge Meister wurde am 7. Juni 1874 in Wien als Sohn des Klavierfabrikanten Emil Streicher geboren. Der Urgrofsvater Andreas Streicher war jener Freund Schillers, der mit diesem von Stuttgart nach Mannheim floh. Streicher besuchte ein Wiener Gymnasium bis zur Reifeprüfung für das Freiwilligenjahr. Die Anfangsgründe des Klavierspiels lernte er in der Knabenzeit durch tüchtige Pädagogen wie Anna Assmayer und Dorer, welch letzterem als intimen Freund des Hauses auch die Aufgabe zufiel, den jungen Theodor in die Harmonielehre und den Generalbafs einzuführen. Als Jüngling studierte Streicher in Leipzig unter Anleitung des ebenso tüchtigen wie praktischen Orchestermusikers Ferdinand Brange Instrumentation. Von eigenen Kompositionen, die in dieser Zeit fertiggestellt wurden, erlebte eine zur Freude des Autors die öffentliche Aufführung durch ein kleineres Orchester. Die kontrapunktischen Studien wurden in den folgenden Jahren bei Heinrich Schulz-Beuthen in Dresden vervollständigt, und nun widmete sich Streicher selbständig der Komposition. Gegenwärtig lebt er seiner Kunst in Krumpendorf in Kärnten. Mit Hugo Wolf war er persönlich bekannt, doch beschränkte sich seine Bekanntschaft auf ein einmaliges Zusammenkommen.

Unter den wenigen ausübenden Gesangs-Künstlern und -Künstlerinnen, die sich für Streichers Lieder eingelegt haben, sind zu nennen: *Agnes Pricht-Pylemann*, *Therese Behr*, *Helene Staegemann*, *Margarete Knüpfer*, Dr. *Ludwig Wüllner*, *Raimund von zur Mühlen*, *Hermann Gura*, *Oskar Noë*, *Anton Drefsler*, *Ferdinand Jäger*, *Karl Lang*, *Alfred Julius Boruttau*, *Sidney Biden*. In der Konzertsaison 1908/09 veranstaltete Dr. *Fery Lulek* mit dem Komponisten als Begleiter eine ganze Reihe Streicher-Liederabende und demnächst will der Darmstädter Richard Wagnerverein mit dem Wiener Tenor *Paul Schmedes* einen Streicher-Abend geben. Als bemerkenswert wäre zum Schlufs noch anzugeben, dafs auf dem 41. Tonkünstlerfeste des Allgemeinen deutschen Musikvereins zu Graz im Jahre 1905 unter *Ferdinand Löwes* Leitung zwei der eingangs erwähnten Kriegs- und Soldatenlieder zur Aufführung gekommen sind. Doch hat der Umstand, dafs Streicher vor einem so hochberühmten Forum zu Gehör kam, leider nicht wesentlich zu einem ausgedehnteren Bekanntwerden seiner Musik beigetragen. Und sie verdient es doch so sehr!

## Der neue preußische Lehrplan des Gesangunterrichts an den höheren Lehranstalten für die männliche Jugend

stellt in seinem methodischen Teil nach dem Zentralblatt für die gesamte Unterrichtsverwaltung in Preufsen 1910, Heft 9/10 folgende Forderungen:

1. Der Lehrer des Gesanges hat sich stets zu vergegenwärtigen, dafs der Zweck des Gesangunterrichtes an den höheren Lehranstalten sich nicht in der Mitwirkung des Chors bei feierlichen Anlässen erschöpft, sondern dafs der Schulgesang vor allem eine durchs Leben dauernde Liebe

zum Gesange erwecken und die Grundlagen des Verständnisses musikalischer Mittel und Formen geben soll. Dazu hat der Gesangunterricht die Aufgabe, an der allgemeinen geistigen und ästhischen Ausbildung der Schüler und auch an ihrer gesundheitlichen Entwicklung mitzuwirken.

2. Die nächstliegende Aufgabe des Gesangunterrichtes ist die Ausbildung von Gehör und Stimme. Die Schüler sollen lernen, Töne aufzufassen und verschiedene Töne und Tonfolgen nach Höhe, Takt und Rhythmus zu erkennen und zu singen.

Da zur Bezeichnung der Tonhöhen die Note dient, ist mit den die Grundlage alles Musikunterrichtes bildenden Gehörübungen gleichzeitig die Einführung in die Notenschrift und die Einprägung der Notennamen zu verbinden. Die Ziffer wird nur zur genaueren Kennzeichnung der Intervalle benutzt. Der Gebrauch anderer, von den gewöhnlichen Notennamen und den Solmisationssilben abweichender Bezeichnungen bedarf der ministeriellen Genehmigung.

In Verbindung mit den Gehörübungen stehen Treff- und Zählübungen, die sich an die einzustudierenden Stücke anschliefsen sollen, ohne an sie gebunden zu sein.

Den Übungen wird im ersten halben Jahre die C-Leiter zugrunde gelegt; danach erst folgt die Unterscheidung von ganzen und halben Stufen, die Einführung in den Bau der Durleiter und die Entwicklung der anderen Tonleitern.

Die Gesangstunden, auch die in Sexta, sind vor allem für das Singen bestimmt. Die theoretischen Belehrungen haben nur insofern Wert, als sie dem bewufsten und selbständigen Singen zur Voraussetzung dienen; daher sollen diese Belehrungen keinen breiteren Raum einnehmen, als für den angegebenen Zweck erforderlich ist; auch sollen sie nur allmählich soweit dargeboten werden, als sie beim Singen Verwendung finden.

3. Bei der Ausbildung der Stimme ist klare und dialektfreie Aussprache der einfachen Vokale und Diphthonge, richtige Bildung der Konsonanten, Hervorbringung eines reinen und gleichmäfsigen Tones, ungezwungener Übergang aus der Bruststimme in die Kopfstimme und umgekehrt durch fortlaufende Übungen zu erstreben. Durchaus ist zu vermeiden, die Schüler über ihre tonische und dynamische Stimmgrenze hinauszuführen. In natürlicher Stimmlage leise zu singen, ist das beste Mittel, die Stimme und den Sinn für einen schönen Ton zu erziehen; Überanstrengung der Stimme hat leicht eine dauernde Schädigung der Stimmorgane zur Folge.

4. Bei allen Gesangübungen sind die Schüler zum wohlüberlegten Atmen anzuhalten. Abgesehen davon, dafs dies zur Erzielung eines richtigen Vortrags erforderlich ist, bildet das damit verbundene Tiefatmen eine fortlaufende Gymnastik der Lunge, die zur gesunden Entwicklung dieses wichtigen Organes beiträgt. Dabei ist für frische Luft im Gesangraum stets zu sorgen; auch achte der Lehrer darauf, dafs die Schüler beim Singen eine ungezwungene Haltung einnehmen, und dafs die Bewegungen der Brust- und Bauchmuskeln nicht durch unrichtige Haltung der Arme und des Kopfes oder durch zu enge Kleidungsstücke beeinträchtigt werden.

5. Der Unterricht kann im allgemeinen nur Massenunterricht sein; jedoch mufs in jeder Gesangstunde zwischen Einzelgesang und Klassengesang gewechselt werden. Dadurch werden die Stimmen vor Ermüdung geschützt, und der Lehrer kann dabei das Stimmvermögen der einzelnen Schüler erkennen und fördernd darauf einwirken. Zugleich wird der Schüler sich seines Könnens bewufst und gewinnt Freudigkeit und Mut, selbständig zu singen.

6. Die Hauptaufgabe des Gesangunterrichtes liegt im angewendeten Gesange, mit dem sogleich zu beginnen ist, nachdem die ersten Gehör-, Treff-, Zähl- und Tonbildungsübungen erfolgt sind. In den beiden unteren Klassen bestimmen die einzuübenden Lieder das ganze Schuljahr hindurch den Gang der theoretischen Belehrungen und der praktischen Vorübungen. Alle allgemein musikalischen und gesanglichen Übungen sind also stets in Verbindung mit dem angewendeten Gesange zu halten und so einzurichten, dafs dieser niemals vernachlässigt wird. In dieser Beziehung empfiehlt es sich, in der Sexta und teilweise auch in der Quinta das einzuübende Lied oder seine wichtigeren Teile an der Schultafel entstehen zu lassen, ehe von dem Liederbuch Gebrauch gemacht wird.

Eine angemessene Zahl von Volksliedern und Chorälen mufs den Schülern zum festen Eigentum werden.

Besondere Aufmerksamkeit ist, der Natur des Liedes gemäfs, auf allen Stufen dem Texte zuzuwenden. Der Lehrer trage zunächst selbst den Text mit guter Betonung vor, am besten ohne Zuhilfenahme des Buches und bringe schwierigere Stellen zum Verständnis. Hinweise auf den prosodischen Rhythmus, auf besonders betonte Silben oder Wörter führen zum Verständnis der Melodie, insbesondere des gewählten Taktes und des musikalischen Rhythmus. Nicht nur die erste, sondern auch die übrigen Strophen sind zu singen, damit die Aneignung des Textes den Schülern erleichtert wird.

7. Bei den Chorübungen treten Übungen im Hören von Harmonien, Aufschlüsse über Akkordverbindungen und musikalische Formen hinzu, jedoch nur im unmittelbaren Anschlufs an die einzuübenden Chöre und in Form anregender Hinweise, nicht als zusammenhängende Darstellungen. Dabei ist dem Altersunterschied zwischen den oberen und unteren Stimmen Rechnung zu tragen.

Tonbildung, Aussprache, Atmung, Phrasierung und straffe Rhythmik sind auch bei den Chorübungen immerfort im Auge zu behalten und nach Bedarf durch eingestreute besondere Übungen auf der richtigen Höhe zu erhalten.

8. Die Bildung eines aus Sopran, Alt, Tenor und Bafs bestehenden gemischten Chors ist bei den neunklassigen Anstalten die Regel.

Wo an sechsklassigen Anstalten sich ein gemischter Chor nicht bilden läfst, nehme man seine Zuflucht zu Bearbeitungen für zwei oder drei Knabenstimmen und eine Männerstimme. Dabei ist zu beachten, dafs die Bearbeitung dem Original möglichst entspreche; in allen Fällen ist die Auswahl der Kompositionen so zu treffen, dafs der Chor in stimmlicher Beziehung nicht überanstrengt wird.

9. Kompositionen für Männerstimmen dürfen nur ausnahmsweise und nur mit besonders sorgfältiger Berücksichtigung der jugendlichen Stimme geübt werden. Durch die Bildung eines Männerchors darf die Pflege des gemischten Chors nicht beeinträchtigt werden. Während des Stimmwechsels sind die Stimmen sorglich zu schonen.

10. Die Benutzung eines Instruments bei der Einübung von a cappella-Sätzen ist in der Regel ausgeschlossen; wird ein solches ausnahmsweise gebraucht, so ist die Geige dem Klavier vorzuziehen. Letzteres wähle man, wenn schwierige Harmonien und Akkordfolgen zu erläutern sind.

Auch bei der Einübung begleiteter Chöre darf die Selbsttätigkeit der Sänger durch fortdauernden Gebrauch des Klaviers nicht unterbunden werden; es empfiehlt sich vielmehr, auch hier den Vokalsatz möglichst ohne Benutzung des Instruments einzuüben.

Durchaus zu vermeiden ist das verständnislose Nachsingen nach einer vor- oder mitgespielten oder vom Lehrer vor- oder mitgesungenen Melodie. Der Schüler soll angeleitet werden, selbständig nach Noten zu singen; wo Töne nicht getroffen werden, ist es Sache des Lehrers, dem Schüler durch Hinweise auf Zwischenintervalle, Stimmführung und Akkordverbindungen behilflich zu sein.

Nur dann singe der Lehrer vor, wenn einwandfreie Tonbildung, richtige Phrasierung und Atmung oder der gute Vortrag einer Stelle gezeigt werden mufs.

11. Häusliche Aufgaben sind für den Gesangunterricht nicht zu stellen.

Bemerkung. Die auf diese methodischen Winke folgenden Lehraufgaben schreiben für Sexta und Quinta wöchentlich 2 Stunden vor. Das Ziel hinsichtlich der formalen Ausbildung für beide Klassen ist Einführung in sämtliche Durtonleitern und in die Mollleiter. Aus den Schülern der Klassen IV—I wird der gemischte Chor gebildet, dessen Männerstimmen und Knabenstimmen getrennt eine Wochenstunde haben. Der ganze Chor singt wöchentlich in einer Unterrichtsstunde. Zu bedauern ist, dafs der Klassenunterricht in den vier oberen Klassen fehlt, der das in Sexta und Quinta Erreichte — das jedenfalls hinter dem oben angegebenen Ziel zurückbleibt — weiter ausbaut. E. R.

---

## Eine ländliche Kunstgesangsschule.

Von Walter Howard.

Wir möchten mit folgendem auf einen Reformgedanken aufmerksam machen, um Interessenten, und durch diese ideellen und materiellen Beistand zur Realisierung desselben in nächster Zeit zu gewinnen.

Es handelt sich um die Gründung einer Künstlerschule auf dem Lande. Die Erziehung der Jugend auf dem Lande, abgesondert vom Leben des Tages zeitigt ja gerade heute glänzende Früchte. Von den Künstlern haben die Maler von jeher den hohen Wert dieser Art Erziehung erkannt und zu verwerten gewufst. Jetzt soll dasselbe nun auch für Sänger durchgeführt werden. Interessant sind die leitenden Gesichtspunkte, die ich kurz hier skizzieren will. Der Gründer geht von der Betrachtung der herrschenden Zustände aus. Die Studienjahre der Sänger und Musiker leiden an einer Regellosigkeit, die eigentlich unbegreiflich und sicher die Ursache mancher Schäden ist. Dem Mangel an einheitlichem, der Sache entsprechendem System schreibt der Gründer der neuen Sängerschule es hauptsächlich zu, dafs trotz stetig fortschreitender Erkenntnis auf dem ganzen gesangs-pädagogischen Gebiet die Erfolge nicht den aufgewendeten Mühen entsprechen.

Der Sänger- und Musikerberuf bringt es mit sich, dafs der Lernende nicht wie jeder andere Lehrling nach des Tages Arbeit die Nacht zur Ruhe benützt. Nicht als ob angenommen würde, der Studierende jedes anderen Faches ginge mit der sinkenden Sonne zu Bette, aber die Arbeit wird eingestellt, während der Sänger und Musiker bis in die Nacht hinein sein Studium weitertreiben mufs, will er nicht einen wichtigen Teil seiner Aufgaben versäumen. Wie die bildenden Künstler die Museen, so besucht der Musiker das Konzert. Ihm sollen die öffentlichen künstlerischen Veranstaltungen auf jeden Fall Quelle seines Wachstums werden, nicht Unterhaltung sein. Das ist nun bei der gegenwärtigen Anordnung des Studiums nur in ganz beschränktem Mafse möglich. Entweder arbeitet der Schüler am Tage eifrig, dann ist er für einen regelmäfsigen Besuch der abendlichen Veranstaltungen zu müde, oder er vernachlässigt seine speziellen Studien am Tage, um abends allein so zu arbeiten, wie er es immer tun sollte. Eine Einteilung der Studienzeit in Perioden, in denen abwechselnd die eine oder andere Seite des Musikstudiums gepflegt wird, würde dem Lernenden einen grofsen Gewinn bringen. Die heutige Gewohnheit, die Menge der künstlerischen Veranstaltungen auf die Wintermonate zu verlegen, gestattet nun eine sehr einfache Einteilung der Arbeit. Um den Schülern die Trennung zu erleichtern, wurde dem Gedanken Raum gegeben, die auf den Sommer fallende Tätigkeit des Lernens und praktischen Arbeitens fern von den Stätten der Theater und Konzerte zu legen. Während die praktische Arbeit im Winter in der Stadt eingeschränkt wird auf das Notwendigste, um die ganzen Kräfte für die Aufnahme der künstlerischen Vorführungen zu haben, soll im Sommer die Verarbeitung und Verwertung des Aufgenommenen, das Hineinwachsen in die erworbenen Kenntnisse und Ideale fern von der Stadt auf dem Lande stattfinden. Es ergeben sich noch Gesichtspunkte in Menge, die für diese Idee sprechen. Nicht nur stellt der Landaufenthalt einen Gegensatz zum Stadtaufenthalt in der Art der Beschäftigung dar, die Reinheit der ländlichen Luft, wie eine gute Tageseinteilung, werden dazu beitragen, die Gesundheit und damit die Leistungsfähigkeit der künftigen Künstler zu heben. Von dem hohen Wert der Landschaft, des Waldes und der Berge für die Schulung des Empfindungsvermögens, dieser Wurzel und Quelle aller Künstlerschaft, brauche ich gar nicht zu reden. Die Menge der Gesang-Studierenden wird sich natürlich ungern von der Stadt entfernen. Lebt doch noch heutigen Tages der Künstler im Wahne, berechtigt und verpflichtet zu sein, das oberflächliche Leben des Tages bis auf die Neige auszukosten. Aber die Ernststrebenden werden mit Freuden zugreifen, wenn ihnen die Möglichkeit geboten wird, mehrere Monate des Jahres sich ganz in sich und ihre speziellen Studien zurückziehen zu können. Ich glaube, viele haben nur nicht die Möglichkeit zur Durchführung einer solchen Arbeitsart gesehen, sonst wäre längst das von Einzelnen gepflegte einsame Studieren allgemeiner geworden. Die zu gründende Schule soll nun allen der Einsamkeit anhaftenden Mängeln abhelfen. Es ist vorgesehen, einen kleineren Gebäudekomplex irgendwo im Herzen Deutschlands zu erwerben und diesen mit allem Notwendigen auszustatten. Das Hauptgewicht soll auf gröfstmöglichste Nähe des Waldes, Schönheit des landschaftlichen Charakters und die notwendige Abgeschlossenheit neben einigermafsen günstigen Verkehrsbedingungen gelegt werden. Noch einen besonderen Wert soll die ländliche Künstlerschule haben. Unsere Künstler sind selten genügend gebildet, um den Aufgaben ihres Berufes voll gerecht werden zu können. Die Virtuosen, die suveränen Herrscher über die äufseren Mittel sind häufiger als die Künstler, jene Vollmenschen, welche die goldene Schale der Virtuosität, mit dem noch wertvolleren Inhalt

aus der unerschöpflichen Quelle der künstlerischen Intuition zu füllen vermögen. Nicht dafs es an der Veranlagung unserer jungen Künstler mangle, nein. Aber an der Ausbildung derselben, an der schlackenreinen Ausarbeitung des vorhandenen Edelwertes fehlt es in den weitaus meisten Fällen. Das ist der Fluch der bisherigen Anordnung des Studiums in erster Linie. Werden nun die ernster Strebenden in der Einsamkeit versammelt, werden sie losgelöst von den Nur-Talentierten, von dem Kreis der Bewunderer, von dem Kreis derjenigen, die sie immer wieder in das kleine Leben ziehen, so mufs das Innere dieser jungen Menschen ganz anders zur Blüte kommen, als es bis jetzt geschehen konnte. Den gröfseren Teil jeden Jahres nur unter gleichgestimmten Seelen sich zu bewegen, hebt den Strebemut und veredelt jeden, der nur zu veredeln ist. Mit der Wirkung der jungen Leute aufeinander ist nun zwar ein wichtiger Faktor zu ihrer Erziehung gegeben, nicht aber der einzige, der hier in Anwendung kommen kann und kommen soll. Auch von seiten der Lehrer soll auf die Bildung der Schüler eingewirkt werden. Es handelt sich nicht um das Herstellen einer Politur, nicht salonfähig sollen die jungen Leute in erster Linie gemacht werden, das mag mit Endziel sein, das soll ungewollt als reife Frucht jedem Einzelnen in den Schofs fallen als Folge der zunehmenden inneren Reife. Wir verstehen unter Bildung die Auswicklung der Persönlichkeit nach jeder Richtung hin. Wir glauben, dafs Bildung im gewöhnlichen Sinne nur das äufsere Zeichen, die Schale der erworbenen inneren Bildung ist. Künstler und Mensch ist dasselbe. Je vollendeter einer in sich ist, um so Vollendeteres kann er aus sich heraus schaffen. Geben wir den jungen Leuten also die Möglichkeit, zu reifen Anschauungen über Sitte, Moral, Ästhetik und verwandte Fragen zu kommen, so werden wir sie ohne grofsen Vorschriften ihren eigenen Trieben überlassen können. Erkenntnis ihrer selbst und der Welt ihnen zu vermitteln, soll mit eine Hauptaufgabe der Schule sein. Das Gefühl zu bilden und zum Richter über das eigene Leben, Handeln, Unterlassen, Reden und Schweigen zu erziehen, das ist die Aufgabe des Lehrers der Künstler. Es naht die Zeit, wo man allgemein einsehen wird, dafs ein Künstler überall Ästhetik, ein Mensch überall Künstler sein mufs, weil Inkonsequenz Halbheit, nichts ist. Moral und Sitte sind nur angewandte Ästhetik, Ästhetik meinetwegen angewandte Moral, oder anders ausgedrückt, all das ist praktische Logik. — Das ist keine echte Logik, die versagt, wenn man aus dem Beruf ins tägliche Leben tritt.

Aufser solcher Bildung wächst die Notwendigkeit, das Wissen zu erweitern. Nur so darf dem Wissen überhaupt Wert beigelegt werden, denn gerade der Künstler soll alles, was er besitzt, organisch aus sich herausentwickelt haben. Jedes Aufgepfropfte macht ihn zum Komödianten, zum Lügner, zum Nichtkünstler. Der „ganze“ Mensch soll frei von Fremdem sein, will er im einzelnen, auf speziellem Gebiet frei sein, Kunst schaffen und pflegen. So soll (und nun kann ich zur Ausstattung der Anstalt übergehen) dem Schüler eine reichhaltige Bibliothek zur Verfügung stehen, in der er nicht nur Fachliteratur, theoretischer und praktischer Art vorfindet, sondern auch pädagogische, ästhetische, philosophische Schriften, die klassische und moderne Dichtung und Prosaliteratur. Eine solche Bibliothek kann natürlich nur durch hochherzige Stiftung mit der Zeit zusammengebracht werden, aber daran wird es nicht fehlen. In den Lesezimmern sollen Kunstmappen und Kunstzeitschriften ausgelegt sein, wie überhaupt die bildenden Künste soviel als möglich herangezogen werden sollen, den Künstlern die Kultur, der Kultur die Künstler nahe zu bringen. Der Unterricht soll sich auf die Haupt- und Nebenfächer, welche für Sänger und Sängerinnen für nötig erachtet werden, beschränken. Das heifst, vorläufig soll es speziell eine Gesangschule werden, die eine vollständige Ausbildung für Konzert und Bühne geben kann. Daneben soll die Anstalt auch Sängern, welche keinen Unterricht in der Anstalt nehmen, als Studienaufenthalt für den Sommer dienen, wohin sie sich zwecks Vorbereitung zu ihrer Winterarbeit zurückziehen können. Weiter soll die Anstalt dadurch nutzbar gemacht werden, dafs sie zum Sommeraufenthalt mit reicher Bibliothek zur Verfügung gestellt wird, dafs spezielle, rein pädagogische Ferienkurse abgehalten werden. Endlich sollen Kurse für Dirigenten eingerichtet werden, in denen diese in die Gesangskunst praktisch eingeführt werden sollen, um der Misère der Verständnislosigkeit der Musiker dem Gesang gegenüber abzuhelfen. Wir sind der Überzeugung, dafs diese Verständnislosigkeit eine der Hauptursachen für den heutigen niedrigen Stand der Gesangskunst ist. Denn jede Zeit hat die Kunst, die sie verdient, und die Musiker repräsentieren den Gehörsinn der Nation. Eine spezielle Beschäftigung, theoretische und praktische Einführung in die Gesangskunst kann dem bestehenden Mifsverhältnis allein abhelfen. Im allgemeinen sollen die Kurse nur im Sommer stattfinden, während die Gesangsschüler auch im Winter ihre Studien fortsetzen können.

Seit der ersten Veröffentlichung dieses Aufsatzes sind so interessierte Anfragen von angehenden Sängern und Sängerinnen, deren Eltern, wie von bereits im Beruf stehenden Künstlern eingelaufen, dafs das vorausgesetzte starke Interesse als bestehend angenommen werden kann. Es sei noch erwähnt, dafs der Gedanke der Schule einen Massenunterricht verbietet, die Anstalt also nicht nur im kleinen begonnen, sondern auch klein durchgeführt werden soll. Vorläufig wird in Jena (Sachsen-Weimar) unterrichtet, von dort erteilt Auskunft *Walter Howard*, Westendstr. 8.

# Monatliche Rundschau.

**Berlin**, 11. September. Die Königliche Oper begann ihre Spielzeit am 16. August im Neuen Königlichen Operntheater (Kroll), da also, wo vielleicht das neue Opernhaus wird zu stehen kommen, dessen Errichtung nunmehr ernstlich ins Auge gefafst ist, während es mit der geplanten „Grofsen Oper“ nunmehr schon ganz aus ist. Im Dezember hofft unsre Oper zunächst das im Innern umgebaute alte Haus wieder beziehen zu können. Und zwar mit der neustudierten, uns seit längerer Zeit ganz fehlenden Zauberflöte. Das ist eine recht erfreuliche Aussicht. Die erste Vorstellung bildete Fidelio. Unter den 27 ihm bis heute folgenden Aufführungen waren aber wieder 14 ausländischer Werke. Wenn die von allen Freunden des Sensationellen sehnsüchtig erwarteten Wandelsterne *Farrar* und *Caruso* (dem zu Liebe Donizettis seit 36 Jahren nicht mehr gegebener Liebestrank neustudiert werden soll) wieder unter-

gegangen sein werden, sollen *Humperdincks* Königskinder in der neuen Gestalt in Szene gehen. Dann will man die Oper Der Traum von *Mrazek* und die Taurische Iphigenie, von *Rich. Straufs* neu bearbeitet, folgen lassen. — Zum ersten Male rief mich die Ankündigung eines Gastspiels des Herrn *Bassermann* als Tannhäuser wieder in unsre Oper. Der Sänger war aber nach der Probe — heiser geworden und sang nicht. Der Vorstellung geriet die Not zur Tugend, indem ihr wegen des beschränkten Raumes die Pariser Bearbeitung des Werkes mit ihrem mythologischen Zauber nicht zugrunde gelegt werden konnte. Und so empfingen wir wieder unsern guten alten einheitlichen Tannhäuser, zu dem man meines Erachtens früher oder später allenthalben zurückkommen wird. Dann jedenfalls, wenn man sich auch zu vernünftigen Strichen in den Wagnerwerken wird entschlossen haben. Mehrere der Darsteller in der Aufführung waren nicht, was man jetzt mit dem unschönen, auch falsch gebildeten Worte „erstklassig" bezeichnet. So erschien die Vertreterin der Elisabeth, Frau *Kurt*, nicht ausreichend für diese „erstsortige" Partie. Sie ist gleich dem stimmlich so schnell verblühten und daher jetzt abgegangenen Fräulein *Ekeblad*, eine Schülerin von *Lilli Lehmann*, die das Organ ihrer Zöglinge zu sehr angreift. Diese Elisabeth war auch die einzige, die den Text nicht deutlich sprach. Das taten aber unsre andern Sänger, bei denen mir auch das so wohltuend auffiel, dafs sie — was man vorher in der Guraoper entbehrte — im Rahmen des Stücks blieben, sich nur an die Partner auf der Bühne wendeten und nie das Publikum ansangen. — Als nachträgliche Feier des 100. Geburtstags *Robert Schumanns* führte die Oper Byrons Manfred auf. Wie das Werk nun einmal ist, so gelangte es zu einer künstlerisch schönen und würdevollen Darstellung. Einem Operninstitute hätte bei dieser Gelegenheit wohl die Oper Genoveva näher gelegen. Aber es konnte sich doch nur um ein paar Aufführungen handeln, und der Manfred ist leichter einstudiert als die Genoveva. Von der Schumannschen Musik machte ja die wertvolle Ouverture den stärksten Eindruck. Sie zeigt, welche geistige Verwandtschaft zwischen dem Wort- und dem Tondichter besteht. Nicht im tiefsten Grunde, denn der christlich-fromme Schlufs der Ouverture entspricht dem Wesen Manfreds nicht. Im Stücke wirkte von all den kleinen Sätzen, aus denen die Musik besteht, eigentlich nur die ergreifende Astarte-Szene mächtiger, die auch einen der seltenen Fälle darstellt, wo das Melodrama berechtigt und wirksam ist. An andern Stellen, so wie da, wo die Schalmei ertönt, wenn von Schweizer Hirten die Rede ist, hat man den Eindruck, wie O. Gumprecht früher einmal schrieb, als sei in eine Bleistiftzeichnung ein Farbenstrich gezogen. Herr *Staegemann* — ich meine, dafs auch sein Vater, der vorzügliche Bariton, früher in Hannover den Manfred gegeben habe — war ein lobenswerter Vertreter der Rolle. Er durchjammerte sie nicht im Deklamationsstile, wie *Possart* und durchweinte sie nicht sentimental, wie *Wüllner*. In reich abgestuftem Sprachtone kam die Zerrissenheit, kam der Trotz, kam das Leiden des unglückseligen Mannes in natürlicher Weise zum Ausdruck. Unerquicklich bleibt das Stück immerhin. Die Musik hat es zwar auf die Bühne gebracht, zu halten jedoch vermag sie es dort nicht. — Einige neue Opernmitglieder traten zuerst im Don Juan auf, den wir immer noch so, und nicht, wie Wien und München, Don Giovanni nennen Das ist auch von jeher bei allen deutschen Aufführungen des Werkes geschehen. Wegen der besseren Übereinstimmung von Text und Ton an einer, allerdings wichtigen Stelle, hätte man von der alten Gepflogenheit nicht abgehen sollen, um so weniger, als der spanische Eigennamen bei uns ein Begriff geworden ist. — Herr *Egénieff* führte sich als Don Juan gut in die neue Gemeinschaft ein. Seine Stimme ist kunstreich geschult, und er ist ein vornehmer, für diese Rolle nur zu kühler Sänger. Herr *Habich*, ein neuer Masetto, befriedigte im Gesange noch nicht. Mit den Damen *Rose* und *Denera* als Anna und Elvira mufs man zufrieden sein, bis Bedeutendere als sie da sind. Jene aber kann noch werden. Dafs ein Tenorbuffo, wie Herr *Lieban*, unser David und Mime, der auch schon den Grafen Almaviva gegeben hat, nun auch als Leporello erfolgreich erscheint, ist jedenfalls eine Seltenheit aber der Musik bleibt er doch wesentlich verschuldet.

Die Komische Oper machte uns mit einem Bühnenwerke bekannt, das wohl kaum in Deutschland schon gegeben wurde, obschon es 1858 bereits im Pariser Théâtre-Lyrique erschien und nahezu hundertmal hintereinander wiederholt werden konnte. Es ist Gounods Oper Der Arzt wider Willen, dessen Textbuch nach Molières Le médecin malgré lui verfafst ist. *E. N. v. Reznicek* übersetzte und bearbeitete das Werk für die deutsche Bühne, und es ging hier mit einem Erfolge in Szene, der schwerlich dauernd sein wird. Das Stück nämlich ist eine Marionettenkomödie, die mit Molières echten und guten Lustspielen nur wenig gemein hat. Es ist wahrscheinlich nach seiner allgemeinen Angabe von einem seiner Leute für seine Truppe geschrieben und erscheint zu burlesk, als dafs es einem feineren Sinne gefallen könnte. Es handelt sich darin meist um rohe Prügelszenen. Eine grofse Klystierspritze, die der vermeintliche Arzt bei der vermeintlichen Kranken, nachdem er ihren Körper unzart untersucht hat, anwenden will — spielt auch ihre Rolle. In das schallende Gelächter des Publikums über die plumpen Possenscherze konnte ich nicht einstimmen. Die Franzosen haben eine Vorliebe für die Burleske, während wir den Humor vorziehen. Gounod hat hübsche Musik für diese Posse geschaffen. Wie er selbst sagte, schwebte ihm teils die italienische Buffooper, teils die Musik Lullys vor. Er ist melodisch und wird auch stellenweise charakteristisch. Das Orchester weist Seichtigkeit und instrumentale Feinheiten auf. Schade, dafs die Handlung der Musik nicht gleichwertig ist! Die Titelfigur fand in Herrn *Zador* einen als Sänger wie als Schauspieler ganz vortrefflichen Vertreter. — Ob die alte Neuheit eine bleibende Stätte auf den deutschen Bühnen finden wird? Nach den vielen rückhaltlos lobenden Berichten müfste man es erwarten. Rud. Fiege.

**Dessau.** Der Direktor des Hoftheaters, *Karl Bömly*, erhielt vom Herzog von Anhalt den Titel „Intendanzrat". Dem Hofkapellmeister *Franz Mikorey* wurden die Ritter-Insignien 1. Klasse des Hausordens Albrechts des Bären verliehen.

— Am 7. Oktober feiert einer der Großen unter den Komponisten, *Felix Draeseke*, seinen 75. Geburtstag.

— Am 24. d. M. findet die feierliche Eröffnung des neuen Konzertsaales der Hofpianofortefabrik *Julius Feurich* in Leipzig (Schulstraße 1) durch eine Kammermusik statt.

— Ein für das Musikleben der alten Händelstadt Halle a. S. bedeutungsvolles Unternehmen wurde in diesen Wochen ins Leben gerufen: Die Direktion des Stadttheaters (Geh. Hofrat *Max Richards*) faßte den weittragenden Entschluß, an Stelle des bisher nur $7^1/_2$ Monate engagierten Theater-Orchesters ein ganzjährig engagiertes

Sinfonie-Orchester, das zunächst in einer Stärke von 50—60 Musikern gehalten werden soll, zu gründen. So haben denn endlich die seit Jahren hier und da auftretenden Bestrebungen um Gründung eines Orchesters den ersten greifbaren Erfolg gefunden. Die in Frage kommenden Körperschaften, welche es allein ermöglichen können, daß der Bestand des Orchesters in finanzieller Hinsicht gesichert werden konnte, haben Einsicht genug gezeigt, um die Verhandlungen zum Abschluß zu bringen. Die Direktion des Zoologischen Gartens und das bekannte Solbad Wittekind bei Halle haben dem Orchester ihre sämtlichen Sommerkonzerte übertragen. Und weiter haben einige künstlerische Gesellschaften und Vereine mit demselben fest abgeschlossen. Der Stadt Halle aber wird an der neuen Gründung insofern gelegen sein, als sie über kurz oder lang doch einmal daran denken muß, eine den obwaltenden künstlerischen Verhältnissen entsprechendes Sinfonie-Orchester in eigene Regie zu nehmen. P. Kl.

— Die Orgel der Moritzkirche zu Halle a. S. erfuhr eine umfangreiche Restaurierung durch die Hoforgelbauanstalt von R. Strobel-Frankenhausen. Das weit über Halle hinaus bekannte alte Werk, dessen sogar in Hopkins: The organ, its history and construction (London 1855) Erwähnung getan wird, wurde im Jahre 1844 von Schulze in Paulinzella erbaut. Jettzt hat die Orgel eine ganz neue Konstruktion erhalten. An Stelle der eigentümlicherweise schräg liegenden Schleifwindladen sind pneumatische Kegelladen getreten, der Spieltisch — für sich ein kleines Kunstwerk — ist von Grund auf neu eingerichtet. Bezüglich der Disposition ist es im wesentlichen beim alten geglieben: 3 Manuale mit 15 bezw. 11 bezw. 8 Stimmen, Pedal mit 10 Stimmen. Dazu kommen 3 Pedalkoppeln, 3 Manualkoppeln, 2 Superoktavkoppeln, 1 Melodikoppel und — teils zur Verstärkung des Orgelklangs, teils zur prompten Handhabung — die üblichen modernen Spielhilfen, als da sind: Kollektivknöpfe für 6 Stärkegrade, Schweller für Crescendo und Decrescendo, Jalousieschweller für 3. Manual, frei Kombinationen, automatische Pedalausschaltung, Ab- und Anstellung der Rohrwerke und Handregister. Einige Stimmen sind neu hinzugekommen, wodurch dem Zusammenklang die rechte Rundung zuteil geworden ist. Der Umbau des Werkes wurde mit einem Kostenaufwande von ca. 6000 M ausgeführt und gereicht der Firma Strobel zur Ehre. In Behinderung von Prof. *Reubke* nahm der Königl. Musikdirektor *Meister* aus Eisleben die Orgel ab. P. Kl.

## Besprechungen.

**Hausmusik aus alter Zeit,** herausgegeben von Prof. Dr. *Hugo Riemann*. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Von der von *Riemann* veranstalteten Sammlung intimer Gesänge mit Instrumental-Begleitung aus dem 14. und 15. Jahrhundert — in die heutige Notenschrift übertragen und mit Vortragsbezeichnungen versehen — ist das 3. Heft erschienen, das sich seinen Vorgängern würdig anschließt. Die Rondeaus von Adam und Dufay gehören jedenfalls zu den Perlen der Gesangsliteratur alter Zeit, und musikalische Feinschmecker werden auch an den übrigen Nummern des Heftes, den Kanons verschiedener Art, ihre Freude haben. Wie weit sich Riemann den Originalen angeschlossen hat, ließe sich natürlich nur durch ein Vergleichen seiner Arbeit mit den Originalen feststellen; auf alle Fälle ist es ein großes Verdienst des bekannten Musikhistorikers, uns die Werke einer längst entschwundenen Zeit zugänglich gemacht zu haben. Die Gesänge sind zweistimmig und mit einfacher Quartettbegleitung (die Viola ist sogar ad libitum gesetzt) ausführbar.

**Streicher, Theodor,** Hafis-Lieder für eine Singstimme und Pianoforte. Heft V und VI. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Lieder, die dem Zuhörer viel Genuß bereiten. Streicher schließt sich dem guten Hafis mit großem Geschick an, und seine Schöpfungen sind reich an charakteristischen Zügen. Oft stellt er mit wenigen Akkorden die Stimmung fest, wie schon gleich in No. 17, „Ach, wie süß, wie süß sie duftet“. Wundervoll ist die folgende Nummer, „Weh'n im Garten die Arome“. Und so ließen sich für jedes weitere Lied Worte des Lobes finden; ganz besonders aber seien noch hervorgehoben: „Lieblich in der Rosenzeit“ und das tiefempfundene „Eine Fürstin ist die Schönheit“. M. Puttmann.

**Max Hesses** Deutscher Musikerkalender 1911 ist erschienen. Durch seinen geschmackvollen Einband fällt er angenehm auf. Sein Inhalt bietet in bezug auf die Anlage nichts Neues, und das ist gut, denn an dem seit Jahren Erprobten und Bewährten soll man nicht rütteln. Eine Würdigung Max Schillings (mit Bild des Komponisten) und ein Artikel „Die gelahrten Musikanten“ von Dr. Carl Mennicke bieten weit mehr, als was man in einem Kalender erwartet. Der neue Jahrgang wird sich neue Freunde gewinnen und die alten behalten, zumal das Adressenmaterial reich und zuverlässig ist. Die Konzertüberschau macht das Buch vor allen Dingen den Dirigenten bei der Programmaufstellung wertvoll.

**Raabe u. Plothows** Allgemeiner Deutscher Musikerkalender 1911. Raabe & Plothow-Berlin.

Der Kalender, welcher wieder in zwei Teilen erschienen ist, legt den Hauptwert auf möglichst vollständiges Adressenmaterial und versagt infolgedessen auch sehr selten nach dieser Richtung. Der für die Tasche bestimmte kleinere Teil enthält alles, was der Musikfreund gern schnell zur Hand hat, und ist für Eintragung von Notizen, Stundenplänen praktisch eingerichtet. Für Musiktreibende ist ein derartiger Kalender kaum zu entbehren.

**Auers** Taschenbuch für die Musikerwelt. Zur Belehrung und Anregung herausgegeben. Stuttgart, A. Auers Verlag.

Das Büchlein wird im musiktreibenden Hause willkommen geheißen werden. Die Aufsätze: „Das Musikstudium“ von Eisenmann (Wahl des Lehrers, Vorbildung, Kosten, Das Studium, Aussichten, Einzelne Berufsarten), „Das Klavierspiel“ von Grunsky (Der Anschlag, Der Vortrag, Was lernt man am Klavier kennen? Der Klavierunterricht), ferner „Was muß der Gesangsbeflissene von den Gesangsmethoden wissen?“ von George Armin, „Zur Entwicklungsgeschichte des modernen Orchesters“ von Brand, „Über alte und moderne Geigen“ von Honold, „Von der Laute und Gitarre“ von Kothe beantworten in fach- und sachgemäßer Weise Fragen, die die musikliebende Familie sehr interessieren. Biographische Notizen über hervorragende Komponisten, Virtuosen, Sänger, Dirigenten, Theoretiker, Musikschriftsteller sowie die wichtigsten Bestimmungen aus den Gesetzen betreffend das Urheberrecht an den Werken der Literatur und Tonkunst und das Verlagsrecht (von Alfred), sowie eine ausgewählte Literaturangabe vervollständigen den reichen Inhalt.

Für spätere Auflagen des Taschenbuchs dürfte sich größerer Druck empfehlen. E. R.

**Friedegg, Ernst,** Briefe an einen Komponisten. Musikalische Korrespondenz an Adalbert von Goldschmidt. Berlin W. 35. Harmonie-Verlag.

Eine Tragödie in Briefen kann man das Buch nennen. *Goldschmidt* hat mit der Aufführung seines Werkes: „Die sieben Todsünden“ in Berlin und Hannover Riesenerfolg, man glaubt — und er selbst glaubt es — der Schöpfer des Werkes müsse ein ganz Großer unter den Tonkünstlern werden. In den Briefen Franz Liszts, Eduard von Liszts, Hamerlings, Paul Kuczynskis, Nikisch', der Fürstin Wittgenstein u. a. klingt das durch. Aber dann kommen die Briefe, aus denen man herausliest, wie sich die Hoffnungen nicht erfüllen, wie das Schaffen Goldschmidts ganz in den Hintergrund des öffentlichen Musiklebens tritt, bis man erschüttert das Bekenntnis Goldschmidts liest: „Alles vernichtet! Nichts zu erwarten! Mein ganzes Leben überhaupt ein Fluch.“ Der Herausgeber macht Hanslick für den Mißerfolg verantwortlich. Gewiß konnte eine giftige Kritik aus der Feder dieses weit über seine Bedeutung einflußreichen Mannes dem Weiterkommen eines Künstlers auf lange Zeit hinaus schaden, aber auf die Dauer doch nicht. Aus den Briefen geht hervor, daß noch andere Hemmnisse vorlagen, die vor allen Dingen in der Schwerblütigkeit der Werke ihre Ursache haben. Das interessante Buch wird viele Freunde finden. E. R.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

# BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

**XV. Jahrgang.**
**1910/11.**

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

**Nr. 2.**
Ausgegeben am 1. November 1910.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 S. Text und 8 S. Musikbeilagen.
**Preis:** halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen
durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
**Anzeigen:**
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.






## Franz Liszts Kirchenmusik.

Von **Eugen Segnitz.**

II.

### 1. Die Oratorien.

Von Jugend auf schwebte Liszt die Gestalt Christi vor. Sein ganzes Innere war erfüllt von der Herrlichkeit des Gottmenschen. Vollkommen überzeugt und durchdrungen von der Messianität Jesu, konnte Liszt förmlich leiden unter dem „Ärgernis des Kreuzes“ um dann wieder eine seelische Befreiung zu fühlen im Gedanken an Christi Auferstehung und Erhöhung. Die ungeheueren Eindrücke der Passion des Weltheilands überschatteten oft ganze Phasen von Liszts Dasein und nur wenigen Künstlern (und vollends Musikern) mag der unendliche Gegensatz zwischen dem Messias und dem zwischen den Schächern Gekreuzigten so in seiner immensen Bedeutung aufgegangen sein wie ihm. Im Sinne der altchristlichen Kirche und Tradition ein antiker Mensch, war Liszt wundergläubig und empfand alles hieraus Resultierende mit nachpoetisierender Auffassung. Ein eifriger Leser der Vulgata, empfand er, wie sich durch alle neutestamentlichen Bücher als Grundstimmung die beseligende Gewißheit hindurchzieht, daß die Zeit des Heils herangekommen sei. Dies verkörperte sich ihm in der Person des Christus Redemptor, mit der er sich häufig im Sakrament des Altars verband. Die Briefe[1]) an die Fürstin, an Eduard von Liszt, Brandel, „an die Freundin“ u. a bezeugen, wie Liszt völlig der Christus-Idee hingegeben war.

Das Oratorium „Christus“ ist eine der zahlreichen musikalischen Bekenntnisschriften Liszts — die bedeutendste unter allen.

Nicht erst 1856 (wie Lina Ramann in ihrer Lisztbiographie mitteilt) sondern schon Anfang Juli 1853 erzählt Liszt der Fürstin Wittgenstein, daß er mit dem ihm befreundeten Dichter Herwegh über das Christus-Projekt gesprochen habe. Die gemeinsame Arbeit kam jedoch nicht zustande und auch von der anfänglich geplanten Benutzung der Friedrich Rückertschen „Evangelienharmonien“ sah Liszt ab und bereitete die textliche Unterlage aus den Worten der Vulgata und der Liturgie schließlich selbst vor. Wie es im Laufe der folgenden Jahre um seinen seelischen Zustand beschaffen war, offenbart eine Briefstelle (an Eduard von Liszt, 19. November 1862): „Wenn einst der Tod herannaht, soll er mich nicht unvorbereitet oder zagend finden. Unser Glaube hofft und harrt noch der Erlösung, welcher er uns zuführt. Solange wir aber auf Erden sind, müssen wir unser Tagewerk verrichten. Das meine soll nicht brach liegen. So wenig man auch davon halten mag, ist es für mich unerläßlich. Für meine Seelentränen muß ich mir gleichsam Lacrymatorien anfertigen, für meine Lebenden Flammen anzünden und meine lieben

[1]) Häufige und ausführliche Mitteilung aller nur auffindbaren, auf Liszts kirchenmusikalisches Schaffen bezugnehmenden Briefstellen im Rahmen der vorliegenden Darstellung schien unbedingt notwendig, denn sie eröffnen uns den überzeugendsten Einblick in des Meisters künstlerische Werkstätte.

Toten in „geistlich-körperlichen“ Urnen aufbewahren. Dahin stellt und deutet sich die Kunstaufgabe für mich .... Nun stelle ich mir die große Aufgabe des „Christus“-Oratoriums. Bis zum 22. Oktober 1863 hoffe ich sie, nach Schwäche und Kraft, gelöst zu haben.“

Den selbst gestellten Termin konnte Liszt nicht einhalten. Viele Störungen hielten ihn immer wieder zurück von der Arbeit, nach der er „dürstete“. Endlich, am Tage nach seinem Geburtstage 1866, konnte er dem Freunde Gille in Jena die Beendigung der Arbeit melden — „. . . wann und wo es zu Gehör bringen, kümmert mich keineswegs. Meine Dinge zu schreiben ist mir eine künstlerische Notwendigkeit; es genügt mir aber vollauf sie geschrieben zu haben ohne anderwärtige Gefälligkeiten zu beanspruchen. Rom ist auch in diesem negativen Bezug sehr zutunlich, und meine höhere Selbständigkeit kann sich hier bequem und breit machen.“

Die Anfänge der Christus-Komposition reichen bis 1856, also noch in die Zeit vor der endgültigen Abreise der Fürstin aus Weimar zurück. Damals entstanden „die Seligpreisungen“ und das „Vaterunser“. Alles übrige ward in den Jahren 1863 bis 1866 in Rom (in der Via Felice, am Monte Mario, im Vatikan und in Santa Francesca Romana) komponiert. Erst viel später fand, auf besonderen Befehl des Großherzogs Carl Alexander die erste Gesamtaufführung des Werkes in der Pfarrkirche zu Weimar statt (29. Mai 1873). Richard Wagner und seine Gattin wohnten ihr bei; leider war sie, wie Adelheid von Schorn berichtet, nicht einwandfrei, da Liszt nur die letzten Proben geleitet hatte und, seiner Gepflogenheit gemäß, oft minutenlang den Taktstock ruhen ließ, was manche bedenkliche Schwankungen zwischen Chor und Orchester zu unliebsamer Folge hatte.

Das Oratorium[1]) gliedert sich in die drei großen Hauptteile: Weihnachtsoratorium, Nach Epiphania, Passion und Auferstehung. Nicht die Person Christi selbst ist der Gegenstand der musikalischen Behandlung, sondern die Idee, der Geist des Christentums und die unsichtbare Kirche mit ihren Mysterien und erfüllten Erheißungen finden hier ihre musikalische Schilderung und Verherrlichung. Nur zweimal erscheint der Heiland selbst; erst nur mit der kurzen Frage: „Was seid ihr so furchtsam, ihr Kleingläubigen“ (im „Wunder“) und dann in der Szene am Ölberg („Meine Seele ist betrübt bis in den Tod“). Alles andere erscheint in vollkommenster Vergeistigung, wie solches sich schon kundgibt in dem von Liszt der Komposition vorangestellten Motto: „Wahrheit in Liebe wirkend, lasset uns in allem wachsen an dem, der das Haupt ist, Christus“ (Epheser IV, 15). Ein Gegensatz zu der gewohnten und bekannten Oratorienform ergibt sich aus alledem noch insofern, als — unter strengster Vermeidung alles dessen, was auch nur entfernt an Handlung und Vorgang zu erinnern ist, — alle Rezitation und Sologesänge in Wegfall kommen. Die meisten Stücke des Lisztschen Christus-Oratoriums gleichen Monumentalbildern — etwa jenen, mit denen einst Kaulbach den Gang der Universalgeschichte zu vergegenwärtigen hoffte, oder Preller die Ereignisse der Odysee in ihren Höhepunkten festhielt.

Das in einem Fugensatz gehaltene Orchestervorspiel ist ein Stück Programmusik über die Stelle Jesaja (45, 8): „Träufelt, ihr Himmel, von oben, und die Wolken regnen Gerechtigkeit. Die Erde tue sich auf und lasse den Erretter hervor.“ Das Fugenthema




brachte Liszt in engste Beziehung zu jenem alten Osterhymnus „O Filii et filiae“, der im letzten Teile des Ganzen wiederkehrt. Die einzelnen Motive des Themas spielen in der Folge für die allgemeine weitere musikalische Thematisierung eine bedeutsame Rolle. Von gedämpften Saiteninstrumenten vorgetragen, ist diese, nur 48 Takte lange Einleitungsfuge von fast asketischem, also gleich von vornherein tonangebendem Charakter für das Oratorium überhaupt. Ein Teil der später als besonderer Orchestersatz wieder aufgenommenen Hirtenmusik leitet hinüber zur Verkündigung des Christkinds, Diese selbst läßt ein musikalisches Bild entstehen, das in der Zartheit des Figuraments und der Leichtigkeit der Linienführung an die Zeichnungen Führichs erinnert. Ein Sopran intoniert das „Angelus“, vier Frauenstimmen respondieren pp mit Alleluja. Die zarte Gesamtstimmung des Satzes resultiert aus dem Begriff des terra pax, Friede auf Erden; erst ganz allmählich findet (auch unter immer regerer Teilnahme des Orchesters) eine grandios angelegte Steigerung statt, die Freude und Überraschung zugleich ausdrückt.

Ein Stück Marienkultus findet sich im folgenden „Stabat mater speciosa“, das auf die Töne frommer Hingabe und heiß aufflammender religiöser Inbrunst abgestimmt ist. Gemäß dem Strophenbau der alten Hymnenform, welche die musikalische Liedform erheischt, hat sich Liszt hier auf das denklich Einfache weise beschränkt und in der Hauptsache durch feine eindringliche Melodiebildung und klare Harmonisierung zu wirken gewußt. Das Haupt- und Gegenthema stehen nicht nur der Erfindung

[1]) Erschienen im Verlage von C. F. Kahnt Nachfolger in Leipzig (1872).

nach, sondern auch rhythmisch in erwünschtem Gegensatze und über dem Ganzen liegt eine unbeschreiblich warme Stimmung ausgebreitet. Vor allem wirkt in diesem Satze u. a. auch die rein akkordische Bildung der Melodie, die durch ganz leise sich allmählich vollziehende Akkordverschiebungen Fortgang und Komparation erfährt.

Über Raum und Zeit hinweg führen nun zwei weit ausgesponnene Instrumentalsätze, die zugleich den ersten Hauptteil des Oratoriums abschließen. Im Hirtengesang an der Krippe wird Liszt zum echten Stimmungsmaler. Alles atmet hier glückliche Ruhe und tiefen Frieden; ein still naives Musizieren im Sechsachteltakt und ruhig auf- und




abgehenden Terzengängen der Klarinetten, das in der Folge in dem ein wenig schärfer rhythmisierten Motiv eine erfreuliche Ergänzung findet. Noch



einmal schließt sich die Melodie in ihrem Motivgehalt enger zusammen zu einem kleinen instrumentalen Weihnachtsliede, das völlig aus dem einfachen

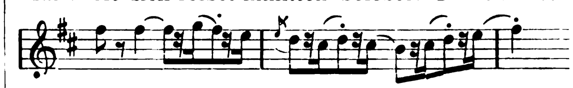


Volksempfinden entsprungen zu sein scheint und durch die Freiheit und Ungesuchtheit des Tempowechsels von besonders eigenartiger Wirkung ist. Persönliche Erinnerung hat der Meister in dieses Stimmungsbild verwoben an die Adventszeit, als die Pifferari aus den Volskerbergen hinabstiegen in die Ebene und in den Straßen Roms die uralten Weisen zu Ehren des göttlichen Bambino bliesen.

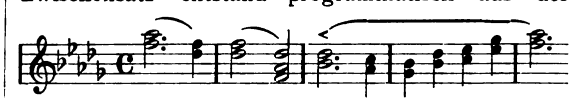
Der zweite Instrumentalsatz, „Die heiligen drei Könige“ ist völlig anderer Art, aber doch immerhin jenem wahlverwandt. Das künstlerische Erzählertalent eines Benozzo Gozzoli kehrt hier ins Musikalische übersetzt wieder. Zugleich auch etwas von der alten Sitte, die Gottheit im feierlichen Umzuge und ernstem Reigenschritte zu verehren. Das Hauptthema des Marsches, der wie das Hirtenspiel in dreiteiliger Form geschrieben ist, entspricht



vollauf der Sache und im Verlaufe des Marsches erinnert ein neues, rhythmisch sehr zugespitztes Motiv an Liszt ungarische Heimat. Wie die alten Maler oft sich selbst inmitten belebter Szenen eines



Bildes konterfeiten, so erscheint Liszt hier gleichsam im Gefolge der heiligen Gottsucher. Ein köstlicher, von Oboe und Klarinette ausgeführter Zwischensatz entstand programmatisch aus der



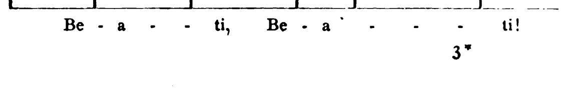
Schriftstelle „Et ecce stella, quam viderant in Oriente ante-cebat eos,“ der fast noch von dem anderen in




H dur übertroffen wird, wo die Streichinstrumente die wundervolle Weise anheben und Gold, Weihrauch und Myrrhen sich gleichsam in lauterste Herzensmusik umwandeln.

Die zweite Abteilung des Oratoriums beginnt mit den „Seligkeiten“ (Seligpreisungen) und läßt den beschauenden Blick hinschweifen über die irdische Welt, die von den Wundern jener anderen erfüllt und beseligt ist. Die Seligpreisungen erscheinen in Form des Responsoriums zwischen dem Solobaryton und sechsstimmigen Chor, getragen von dem neutralen Klange der Orgel. Auch hier lehnt sich Liszt an den altkirchlichen Brauch an und erinnert unmittelbar an das Chorgebet, an die Antiphonie des Mittelalters. Höchst bemerkenswert ist hier die musikalische Behandlung und Ausdeutung der acht Seligpreisungen. Liszt charakterisiert den biblischen Text in überraschendster Mannigfaltigkeit, er kehrt immer zu demselben musikalischen Motiv, entsprechend eben dem verheißenden Worte „Selig sind“, zurück und bringt somit eine achtfache, durch harmonische und enharmonische Modulationen, rhythmische und melismatisch gleichermaßen ausgezeichnete Variation ein und desselben musikalischen und dogmatischen Themas.

Aus dem Seligkeitsmotiv:

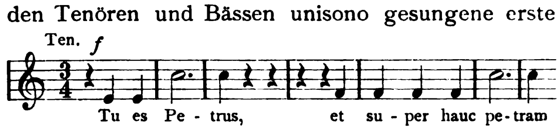


ging das Thema des mit dem vorausschreitenden Satze in enger Verbindung stehenden „Pater




noster“ (für 7 stimmigen Chor) hervor. Auch dieses Stück kennzeichnet sich durch die eigenartige Verwendung von alten und modernen Tonarten; es wird wieder der Gesangspart allein durch die relativ farblosen Klänge der Orgel gestützt, wodurch das Ganze zugleich eine gewisse, an Askese erinnernde Strenge und Größe erhält und in seiner starken bedeutungsvollen Deklamation die vor dem Schöpfer im Staube liegende Menschheit vergegenwärtigt. Beinahe durchgehends ist auch hier der antiphonische Charakter gewahrt. Nur an zwei Stellen („Panem nostrum“ und „Dimitte nobis“) wartet der vorübergehend in ein Stadium höherer Erregung geratende Chor gewissermaßen den Anruf des Vorbeters und -sängers nicht erst ab, sondern wendet sich, von Inbrunst entflammt, unmittelbar an den Schöpfer.

Das in gewaltigen Schritten aufsteigende, von den Tenören und Bässen unisono gesungene erste




Thema charakterisiert „Die Gründung der Kirche“. Wie aus Urgestein ist das alles heraus gemeißelt, unwandelbarer ewiger Wahrheit gleich erklingt das Wort von Petri Bestimmung und Berufung. Aber dem strengen Petrus steht der sanfte Johannes zur Seite; ihm als dem Lieblingsjünger gilt die Frage, die Liszt in ein so wunderbar




schlichtes und doch so schönes musikalisches Gewand kleidete. Soprane und Alt gehen in Terzen und es entsteht ein Cantus, der an den Gefühlsinhalt und Stimmungsgehalt alter Volkslieder lebhaft erinnert. Der am Schlusse des Satzes wiederholte Anruf „Tu es Petrus“ wird vom großen Orchester getragen und läßt den Auserwählten im vollsten Glanze der Nachfolgerschaft Christi dastehen.

Liszt programmatisch-musikalische Kunst dokumentiert sich aufs Neue in dem „Wunder“ (nach Matthäi VIII, 23--26), in der Schilderung der in allen ihren Kräften entfesselten Natur, die den Menschen zum Spielball ihrer Launen macht. Selten wohl ist eine so ungeheuerliche Kraft aus dem Orchester gezogen worden wie hier! Um so überraschender wirkt dann die ganz ruhig gehaltene Christus-Frage: „Was seid ihr so furchtsam, ihr Kleingläubigen!“ Die Ruhe, in der nun alles wieder liegt, zu schildern, ist dem Orchester überlassen, nur zehn Takte singt der in stillem Erschauern zusehende Chor worauf der Satz in sechsfach harmonisch immer wieder veränderter Fassung zu Ende geht. Etwas von der Farbenkraft und Poesie des Peter Paul Rubens liegt in diesem Satze. —

Eine ziemlich ausgedehnte orchestrale Einleitung bereitet den „Einzug in Jerusalem“ vor. Um seine musikalische Farbenwirkung, die Pracht der Darstellung und die Mannigfaltigkeit der Einzelperson wie der Bewegung der Massen inne zu werden, darf an gewisse Bilder Paolo Veronoses erinnert werden, von dessen Palette der, der Farben so kundige Liszt manches hätte entlehnen können.

Eminent wirken anfangs die Hosianna-Rufe in den starken Dreiklangsintervallen, wundervoll darauf der Solosang des „Benedictus“ — als ob die Glut-



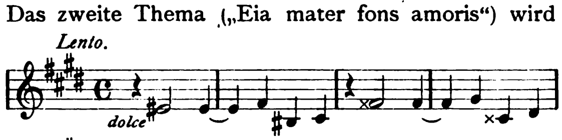

augen der Magna Peccatrix inmitten des Volksgewühls sinnend und ekstatische Hingabe verratend auf die Gestalt des Messias gerichtet seien! —

Aus dem festlichen Getümmel der Straßen Jerusalems führt der Weg hinaus vor die Tore, über den Kidronbach in die Stille der Nacht an den Ölberg. Anfangs des dritten Hauptteils finden wir Christus im Garten von Gethsemane. „Tristis est anima mea!“ — die Zeit der Passion beginnt und damit zugleich das Erlösungswerk. Jesus selbst ist (zum zweiten und letzten Male) persönlich eingeführt. Die Töne, die Liszt hier fand, um dieses erschütternde Seelendrama dem Hörer musikalisch zu vergegenwärtigen, sind zuvor noch nie angeschlagen worden. Später — im „Parsifal“ — redete Wagner auf ähnliche Weise. Aus dieser Musik spricht das Ringen und Kämpfen eines Menschen, der völlig darniederliegt und am Ende seiner Bahn angelangt ist. Vor allem wunderbar berührt die Resignation, die sich gleich in den ersten Worten ausspricht und allmählich in einem unglaublichen Gefühlscrescendo sich klärt und lichtet zu jener milderen Form der Ergebung, die selbst wieder eine immense Seelenstärke voraussetzt, ja selbst eine solche darstellt. Einem solchen Kunstwerk gegenüber fühlt man recht, daß es unendlich schwer, zuweilen jedoch ganz unmöglich sei, Musik mit Worten zu beschreiben . . .

Zu einer Art kleiner Kantate (für Soloquartett und vierstimmigen Chor mit Orchester) formte Liszt das „Stabat mater dolorosa“. Wieder bedient er sich, wie bereits schon früher zu mehreren Malen, des dualistischen Thematismus und nimmt vorübergehend auch dies und jenes aus dem ersten Teil des Oratoriums wieder auf. Der Solo-Mezzosopran hat die Führung. Er intoniert gleich das gewichtige erste Thema, das, von weiblicher Milde und




Zartheit erfüllt, und sofort die Kreuzigungsgruppe mit ihren gesamten Stimmungsgehalt vergegenwärtigt. In eng begrenzten Rahmen erscheinen hier die einzelnen Teile der Passionsgeschichte. Das zweite Thema („Eia mater fons amoris") wird





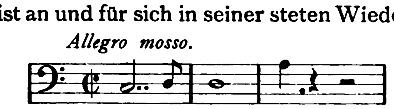

erst im Orchester vom Violoncell angeschlagen, dann vom Soloalt aufgenommen und vom Chor wiederholt — eine Stelle edelster kirchlicher Lyrik, zu der das dreimal




wiederkehrende Motiv („Inflammatus et accensus") einen furchtbaren, die Erinnerung an das Purgatorio weckenden Gegensatz bildet.

Unverändert nahm Liszt die alte Osterhymne „O Filii et Filiae" in ausgewählter Harmonisierung für drei Frauenstimmen und Harmoniumbegleitung in sein Werk auf — in edler Einfachheit die Stimmung des frühen Ostermorgens schildernd, als die Frauen zur Grabhöhle kamen, um Spezereien und Blumen darzubringen — Empfindungen, tief eingetaucht in Liebe, Frieden und Licht.

Der triumphierenden Kirche ist der Schluß, das „Resurrexit" gewidmet. Das nach oben strebende Motiv ist an und für sich in seiner steten Wiederholung




bedeutsam. Eine sehr kurze Fuge („Christus vincit") verknüpft die Stimmen, die dann leise das Hosianna anheben und am Ende in ein, Himmel und Erde erschütterndes Alleluja ansbrechen, von gewaltigem Orchesterklange unterstützt und höher und höher emporgetragen. Der Ring der alt- und neutestamentlichen Verheißungen schließt sich; die Rückkehr des früheren Rorate coeli Motivs bekräftigt dies auch musikalischerseits mit großem Nachdruck.

* * *

Anfang Mai 1869 besprach Liszt mit der Fürstin den Plan eines zweiten Oratoriums „St. Stanislaus von Polen". (Auch von einem dritten, das St. Stephan von Ungarn verherrlichen sollte, ist in jenem Briefe die Rede.) Er hoffte es innerhalb achtzehn Monate zu vollenden. Der Gegenstand war das Leben und der Märtyrertod des Krakauer Bischofs Stanislaus, des Patrons von Polen (1030 bis 1079), der vom König Boleslaw dem Kühnen am Altar ermordet wurde, als er ihm Vorhaltungen wegen seines unchristlichen Lebenswandels gemacht hatte.

Unverzüglich begab sich Liszt an die Arbeit, führte aber schon Ende Dezember 1869 Klage über das unerwartet langsame Vorrücken der Arbeit, die nun länger liegen blieb. Erst Juni 1878 scheint sie wieder in Angriff genommen worden zu sein. Liszt dankt Dingelstedt für den zugesandten „herrlichen Entwurf" und setzt hinzu: „Die Opportunität und Vorzüge eines in Szene gesetzten, auf dem Theater lebendigen Oratoriums [1]) (insbesondere bei dem nationalen und religiösen Stoffe des Stanislaus) machst du mir einleuchtend. Also inszenieren wir die Sache! Ob ich das hierzu gehörige Kompositionstalent besitze, möge sich durch die Tat bejahend erweisen . . ." Dingelstedts Textbuch wurde jedoch von der Fürstin als zu „theatralisch" verworfen. Veranlaßt von der Fürstin Hohenlohe, verfaßte Karl Erdmann Edler in Wien, der Erzieher ihrer Söhne, einen neuen Stanislaus-Text. Weihnachten 1882 konnte Liszt der Fürstin Wittgenstein mitteilen, sein Werk sei mehr als zur Hälfte fertig. Es wiederholt sich in den Briefen die Versicherung des Meisters, fleißig bei der Arbeit zu sein. Aber die Sache schritt nicht recht vorwärts. Im September 1883 hören wir neue Klagen: „Was soll ich Ihnen von meiner Arbeit sagen? Ich verharre dabei, obgleich ich mich über meine mittelmäßige Geschicklichkeit sehr betrübe. Kein Künstler empfand schmerzlicher den Unterschied zwischen gutem Willen und unvollkommenem Wollen!" Und einige Wochen später: „Allen Unterbrechungen zum Trotz fahre ich fort, das Papier mit Notenköpfen zu schwärzen, tue aber nichts als durchstreichen und radieren. Die meisten Dinge, die ich zu schreiben weiß, scheinen mir die Mühe nicht zu lohnen." [2])

Das zu Ehren Polens von der Fürstin inspirierte Stanislaus-Oratorium ist Manuskript geblieben und

---

[1]) Liszt war nicht immer dieser Ansicht. Heftig von Lassen gedrängt, gab er endlich der szenischen Aufführung der Elisabeth-Legende in Weimar seine Zustimmung.

[2]) Ein interessantes Bekenntnis Liszt mag nicht unerwähnt bleiben: „Ich verliere meine Zeit mehr oder weniger freiwillig. Die zunehmende Altersschwäche erschwert mir die Arbeit, — dennoch fahre ich fort, das Papier fleißig mit Noten zu beschreiben und manche geben mir die schmeichelhafte Versicherung, meine letzten Kompositionen seien nicht schlechter als die vorangegangenen. Meine Wertschätzung dieser wie jener überschreitet nicht die Grenzen strengster Bescheidenheit. Gar nicht zu reden von so großen Meistern wie Palestrina, Lassus, Bach, Mozart, Beethoven — bekenne ich mich ihren Nachfolgern, Weber, Meyerbeer, Schubert, Chopin u. a. weit untergeordnet und verneige mich tief vor dem ungeheuren Genie des Doppeladlers Wagner, des Wort- und Tondichters, wie ihn der König Ludwig von Bayern auf der Adresse seiner Briefe nannte." (Aus Weimar, 30. Juni 1885.)

befindet sich im Weimarer Liszt-Museum. Nur zwei Fragmente daraus, das Orchesterzwischenspiel „Salve Polonia" und die Skizze des Psalms 130 „Aus der Tiefe rufe ich zu dir, o Herr!" wurden veröffentlicht. Letzterer erschien (vermutlich 1883) als selbständiges Werk.

## Der Gesangunterricht in der Volksschule.

Von **Ernst Rabich.**

Der Gesang vertieft die Wirkung der ihm zugrunde liegenden Wortdichtung auf das menschliche Herz und gibt jenen Regungen der Seele, die nicht in Worte zu fassen sind oder die das Wort nur andeuten kann, bestimmten Ausdruck. Auf einfache Gemüter wirkt am tiefsten das Volkslied. Aus dem Volksempfinden hervorgegangen, muß es dem Volke erhalten bleiben. Daß dies geschieht, ist Aufgabe der Volksschule. Sie muß den Schüler mit einem reichen Schatz geistlicher und weltlicher Volkslieder ausrüsten, der zu einer Quelle reichen Segens für sein Gemüts- und Geistesleben werden kann.

Die nur mechanische Einübung des Liedes durch Vor- und Nachmachen vermindert das Ansehen des Gesangunterrichts in den Augen des Schülers, weil sie ihn nicht auf den Weg zur Selbständigkeit führt und ihm nicht das innerste Wesen der musikalischen Kunst erschließt. Deshalb muß der Gesangunterricht planmäßig die Elemente der Musik behandeln und das Singen nach Noten lehren. Damit erfüllt er zugleich eine Forderung des öffentlichen Musiklebens, die dahin geht, dem Schüler eine musikalische Erziehung zu geben, welche ihn befähigt, später in chorischen Aufführungen mitzuwirken.

Der Gesangunterricht in der Volksschule wird demnach immer zweierlei ins Auge fassen müssen, den Liedgesang und die Übungen in den Elementen der Musik. Die Verschmelzung beider Unterrichtszweige bietet große Schwierigkeiten. Das geht schon aus der Geschichte des Gesangunterrichts hervor. Wir wollen deshalb kurz auf diese eingehen.[1])

Die hohe griechische Auffassung vom Wert des Gesangs für die Erziehung des Menschen suchen wir bei den Römern vergebens. Auch dem Mittelalter fehlt sie. Dieses legte zwar großen Wert auf den Unterricht im Singen, jedoch nur deshalb, weil ihm der Gesang für den Gottesdienst unentbehrlich war. Erst die Reformation brachte unter dem Einfluß des neu erwachten Interesses an griechischer Kultur die volle Erkenntnis, daß der Gesangunterricht seine Berechtigung in sich selbst trage. Sie drang darauf, ihn zu einem obligatorischen Fach im Schulunterricht zu machen, auf das auch bei Visitationen Wert gelegt werden sollte. Die Methode des Unterrichts ließ freilich viel zu wünschen übrig, denn bis ans Ende des 17. Jahrhunderts herrschte das reine Gehörsingen vor. Als man endlich daran ging, planmäßig auch das Singen nach Noten zu lehren, fiel man von einem Extrem ins andere. Der Lehrplan *August Hermann Franckes* (Francke 1663—1727) verlangte, daß die Schüler sichere Notentreffer werden sollten, die sich im späteren Leben neue Melodien selbständig einüben könnten. Und die beiden Anhänger Pestalozzis *Mich. G. Pfeiffer* und *Hans Nägeli* gaben 1810 eine „Gesangsbildungslehre" heraus, in denen die Elementarübungen so umständlich behandelt wurden, daß man zum Liedgesang überhaupt nicht kam.

Der Potsdamer Konsistorialrat *Natorp* (von 1819 ab Generalsuperindentent in Münster) schränkte in seiner „Anleitung zum Singen" (1813 und 1820, 2 Kurse) die Elementarübungen zwar ein, stellte sie aber noch insofern in den Mittelpunkt des Unterrichts, als die Lieder sich ihnen anpassen mußten. Um das Treffen zu erleichtern, führte er an Stelle der Noten die Ziffer ein. Zahlreich sind die Nachahmer seiner Methode. Da es wirkliche Volkslieder nicht gibt, die sich den ersten Elementarübungen anpassen, so komponierten die Herausgeber der Schulen solche. Der gesunde Sinn der Kinder wehrte sich gegen diese gemachten Lieder, und der Ziffernmethode gelang es nicht, sich dauernd einzubürgern. Immerhin bedeutet *Natorps* Eingreifen einen Fortschritt insofern als der Liedgesang mehr als früher zu seinem Recht kam und ein Kursus im Gehörsingen das Singen nach Zeichen vorbereitete.

Noch mehr als Natorp drang der Weißenfelser Seminarmusiklehrer *Hentschel* (1804—1875) darauf, daß der Liedgesang in erster Reihe berücksichtigt wurde. Er behandelte ihn ganz unabhängig von den Elementarübungen und ließ die Lieder im wesentlichen nach dem Gehör einüben. Der Leipziger Pädagoge *Pflüger* endlich stellte das Lied in den Mittelpunkt des gesamten Gesangunterrichts und entwickelte aus ihm die Elementarübungen, ein Weg, der in der neusten Zeit mit Erfolg wieder aufgenommen wird, der aber von den unmittelbaren Nachfolgern *Pflügers* wenig begangen wurde. Man gab vielmehr das Wettrennen zwischen Lied und Elementarkursus auf und ließ einfach wieder in den meisten Schulen nur nach dem Gehör singen. Wie ein Blitz beleuchtet diese Zustände eine überaus abfällige Kritik, die 1881 der Engländer *John Hullah* über den deutschen Schulgesang fällte,

[1]) Teilweise nach Helm, Geschichte des Gesangunterrichts (II. Band der Geschichte des deutschen Volksschulunterrichts. Gotha, Thienemanns Verlag).

nachdem er eine Studienreise auf dem Kontinent gemacht hatte. Das rüttelte die deutsche Lehrerschaft auf, und man ging nun eifrig ans Werk, den gesamten Gesangunterricht auf pädagogische Grundlage zu stellen. Zahlreiche Unterrichtsmethoden erschienen und Dutzende von Apparaten zur Veranschaulichung der Tonverhältnisse wurden erfunden. Dieser Eifer hält auch heute noch an. Im allgemeinen geht man vom reinen Gehörsingen aus, wendet als Tonzeichen zunächst die Ziffer und später die Note an. Die Elementarübungen schließen sich an das Lied an. Dieser Weg sei in den folgenden Ausführungen beleuchtet.

Aller Unterricht muß von der Anschauung ausgehen, auch der Gesangunterricht. Das Anschauungsmaterial für diesen bildet der Ton. Da das Kind einfacher Eltern wenig Tonanschauung und noch weniger Tonvorstellung mit in die Schule bringt, so hat der Lehrer zunächst die Aufgabe, die nötigen Grundlagen für einen gedeihlichen Unterricht zu schaffen. Das geschieht am besten durch reines Gehörsingen, das dem Schüler gestattet, seine ganze Aufmerksamkeit auf den Ton zu richten, auf seine Höhe, Stärke, Dauer, Güte und seinen Abstand von anderen Tönen, ohne durch Noten oder andere Tonzeichen abgelenkt zu werden.

An diesen vorbereitenden Unterricht schließt sich das Singen mit und nach Ziffern an. Nur die Tonabstände werden durch diese angegeben, nicht die Rhythmen. Natürlich sollen trotzdem alle Lieder und Übungen streng in ihrem Rhythmus gesungen werden. Sogar besondere rhythmische Übungen, event. mit turnerischen Bewegungen verbunden, empfehlen sich. Auch Taktierübungen zur Stärkung des rhythmischen Gefühls dürfen nicht fehlen. Jede Stunde beginnt mit Tonleiter- und Accordübungen und zwar mit solchen in der Tonart, in welcher das einzuübende Lied steht. Verlangt diese einen größeren Stimmumfang, als man auf der betreffenden Stufe erwarten kann, so wird die Leiter nur bis zur Quinte gesungen.

An das Singen nach Ziffern, das zwei Jahre dauern mag, schließt sich auf der Mittelstufe das Singen nach Noten an. Die Ziffer wird nur noch zur näheren Bezeichnung der Intervalle benutzt. Auf sicheres, rasches Notenlesen ist großer Wert zu legen, da das Kind nur dann volles Interesse am Notensingen nimmt, wenn es die Noten ohne Besinnen „beim Namen nennen kann". Sobald die Note eingeführt wird, muß die Tonleiter in ihre Ganz- und Halbtöne zerlegt werden, denn nun soll an Stelle des tastenden Findens der Intervalle das verstandesmäßige Treffen treten, das volle Einsicht in den Bau der Tonleiter und der Accorde voraussetzt. Es ist den Kindern zum Bewußtsein zu bringen, daß die Tonleiter aus zwei gleichgebauten Viertonreihen (Tetrachorden) besteht. Die Ganz- und Halbtöne werden erkannt, indem man von den Schülern zwischen den 1. und 2. und dem 2. und 3. Ton der Tonleiter einen Halbtonschritt einschieben läßt und sie dann auffordert, ein gleiches auch von der 3. zur 4. Stufe zu tun. Sie werden finden, daß das nicht geht, denn diese beiden Stufen bilden eben schon einen Halbtonschritt. Durch Vergleichen mit den Abständen der 4. und 5, der 5. und 6. sowie der 6. und 7. Stufe wird danach auch der Halbtonschritt von der 7. zur 8. Stufe (von der 3. zur 4. Stufe des 2. Tetrachords) festgestellt. Hiermit hat zugleich die Übung der chromatischen Tonleiter begonnen, die als sehr wichtig für Ausbildung des Gehörs und Beherrschung der Stimmmittel nicht zu vernachlässigen ist. Freilich wird man immer nur wenige Stufen singen lassen. Denn eine ganze chromatische Tonleiter zu treffen, kann selbst von einer musikalisch gutgeschulten Klasse des letzten Schuljahres einer Volksschule nicht verlangt werden.

Die Übungen schließen sich ebenso wie auf der Unterstufe in bezug auf Tonart, Takt, Rhythmus und die Sprungintervalle an die einzuübenden Lieder an. Doch müssen diese so ausgewählt werden, daß das Schwerere auf das Leichtere folgen kann. Darnach dürfen beispielsweise im Anfang nur Lieder in C dur und den einfachsten Rhythmen gesungen werden. Im Notfall müssen Lieder, die andern Tonarten angehören, in C dur notiert oder nur mit Ziffern bezeichnet werden. Die Bedenken, daß durch die unrichtige Notierung die Ausbildung des absoluten Gehörs leiden könnte, sind belanglos.

Auf der Mittelstufe genügt es, die drei Tonarten C, F und G zu behandeln, auf der Oberstufe treten dann in einfachen Verhältnissen noch B und D hinzu. Diese 5 Tonarten genügen, um alle Lieder zu notieren. Eine Erklärung der Molltonleitern ist nicht unbedingt nötig. Die wenigen Lieder, die in einer solchen stehen, werden mit dem Hinweis eingeübt, daß es sich hier um eine Tonart handle, die die Kinder noch nicht verständen. Macht man es doch bei größeren Schülern mit den alten Kirchentonarten ebenso!

Das mit Überlegung ausgeführte sichere Treffen der Intervalle eines Liedes setzt noch Verständnis der Modulationen voraus. Zur Erlangung derselben ist die Ziffer von großem Wert. Es sei beispielsweise die Melodie: „Mein erst Gefühl sei Preis und Dank" einzuüben. Die Kinder wissen, daß das Stück in F dur steht und treffen leicht die ersten vier Töne f f f b nach den Ziffern 1 1 1 4. Von den folgenden 4 Tönen macht ihnen das h Schwierigkeiten. Der Lehrer läßt sie finden, daß dieser Ton nicht mehr zu F dur gehört, sondern nach C hinüberführt und daß überhaupt die in Frage kommenden 4 Töne die 2. Viertonreihe von C dur bilden, die die Kinder schon hundertmal gesungen haben. Wenn trotzdem das h noch nicht getroffen wird, so darf es der Lehrer nicht einfach vorspielen, sondern muß von g aus den C dur-Drei-

klang abwärts, also g e c e g (5 3 1 3 5), unter Umständen auch sämtliche 5 Töne singen lassen, damit der C durklang im Gehör herrschend wird, worauf das Kind dann sicher die gesuchten Intervalle trifft. Schwierige Modulationen kommen im Volkslied nicht vor. Was diese an Ausweichungen bieten, kann jeder normale Volksschüler begreifen.

Mit der Behandlung der Modulation ist zugleich ein wichtiger Schritt getan, die Kinder in den musikalischen Bau der von ihnen gesungenen Gesangsstücke einzuführen. Ein Lied in Abschnitte, Sätze und Perioden zu zerlegen, ist eine interessante Aufgabe der Oberstufe, die unschwer zu lösen ist. Wenn dabei der Lehrer Gelegenheit nimmt, einige Male im Jahre einen Überblick über die großen Formen des Oratoriums und der Oper zu geben und von den großen Männern zu erzählen, die solche geschaffen haben, so wird er leuchtenden Augen begegnen.

Der wichtigste Teil des formalen Gesangunterrichts bleibt allerdings immer die Ton- und Stimmbildung. Die Fehler des Gaum-, Kehl-, Nasen- und Zahntons können nur im Einzelgesang entdeckt und beseitigt werden. Andere grobe Fehler, z. B. unbestimmter Tonansatz und damit zusammenhängendes Hinaufschleifen des Tons, Vorausnahme eines Tones beim Abwärtssingen und das heulende Portamento, namentlich aber das Hinauftreiben des Brustregisters in die Region des Mittel- (oder wenn das nicht anerkannt wird) in die des Kopfregisters können auch im Klassenunterricht vermieden werden. Dem zuletzt genannten Fehler steuert das Leisesingen. Der leise bis halbstarke Gesang fördert die Schönheit und Reinheit des Chorklangs außerordentlich und ist deshalb in der Regel vom Schulchor zu verlangen. Das für erwachsene Sänger hervorragende Mittel für die Tonbildung, das Anschwellen und Abnehmen des Tones, kann bei Kindern nur vorsichtig angewandt werden. Dagegen besteht aber kein Bedenken, zur Erzielung einer geschmeidigen Stimme Geläufigkeitsübungen mit 2, 3, 4, 5 und 6 Tönen machen zu lassen. Nur muß das Tempo dem Vermögen der Klasse angepaßt sein.

Da der Gesang gesteigerte Sprache, der Träger der Sprache aber der Vokal ist, so muß die Tonbildung auf Bildung reiner Vokale größten Wert legen. Die Vokale sind die Farben des Tons; bei kurzen Silben (Schall, Hoffe, Zunge, Herr, litt) sind sie heller (offener), bei langen (Schal, Hof, Zug, Hehr, Lied) sind sie dunkler (gedeckt) zu singen. Für den Chorklang äußerst wichtig ist das e in den Vor- und Endsilben, das nach dem ö zu abgetönt werden muß. Besonderes Augenmerk hat der Lehrer auf Beseitigung der Dialektfehler, von denen jeder Ort seine besonderen hat, zu legen.

Geringere Schwierigkeiten bereiten die Konsonanten. Da von ihnen die Deutlichkeit des Textes in erster Reihe abhängt, so müssen sie mit einer gewissen Schärfe gebildet werden, um so mehr als sie beim gewöhnlichen Sprechen vernachlässigt, oft ganz verschluckt werden. Dabei darf nicht vergessen werden, daß sie den Tonstrom unterbrechen und deshalb nur geringe Zeit in Anspruch nehmen dürfen. Bei den Halbvokalen ist der größte Wert darauf zu legen, daß ihr Eigenton schon die Höhe des nachstehenden Vokals hat. Von der Nichtbeachtung dieser Vorschrift rührt vielmal das „Hinaufschleifen" der Töne her.

Der Tonbildung dienen auch die Atemübungen. Die Unter- und Mittelstufe der Volksschule werden nur allgemeine Regeln geben, die Oberstufe muß jedoch auch die Technik des richtigen Atmens erläutern.

Alle Gehör-, Stimm-, Ton- und Treffübungen sind nur Mittel zu dem Zweck, einen schönen Liedgesang zu erzielen.

Die Eigenschaften des schönen Liedgesanges sind: 1. Reinheit — kein Zuhoch- oder Zutiefsingen, kein Hinab- oder Hinaufziehen. 2. Wohlklang — keine Rauheit oder Härte in Ton und Textaussprache. 3. Wahrheit — richtige Textauffassung, ungekünstelte dynamische Abstufungen. 4. Rhythmische Bestimmtheit — alle Noten, namentlich die durch Punkte verlängerten, erhalten den ihnen zukommenden Wert.

Die Texte sind kurz zu erläutern, und nicht vor der Einübung der Melodie auswendig zu lernen, sondern zugleich mit dieser. Von den Chorälen genügt eine Strophe, von den weltlichen Liedern müssen in der Regel alle Strophen gelernt werden. Nur bei den „unendlichen" Liedern darf man mit 3—4 Strophen zufrieden sein, wenn es der Zusammenhang gestattet.

Im Jahrespensum muß die Liedauswahl Rücksicht auf Jahreszeit, Festzeiten und Schulfeiern nehmen. Man wird um Pfingsten nicht ein Weihnachtslied einüben und im Juli nicht: „Singt Gottes Lob vom Winter auch" singen lassen.

Der Choral wird auf allen Stufen einstimmig gesungen, das weltliche Volkslied auf der Unterstufe einstimmig, auf der Mittelstufe zweistimmig, auf der Oberstufe ebenfalls in der Regel zweistimmig, in Ausnahmefällen auch dreistimmig. Der vierstimmige Gesang ist in der Volksschule grundsätzlich ausgeschlossen, weil er die Stimmgrenzen nach oben oder unten überschreiten müßte.

Man kann Kinder-, Schul- und Lebenslieder unterscheiden. Die ersten beiden erfüllen für den Gesangunterricht und das Schulleben ihre Mission; weit wichtiger aber sind die Lebenslieder d. h. solche, die nicht nur das Schulkind, sondern auch der Erwachsene singt, jene Lieder, die man auf der Dorfstraße und in den Spinnstuben von Burschen und Mädchen hören kann. Diese Lieder sind durchweg mit den Originaltexten zu singen, jedenfalls muß man vermeiden, sogenannte Schultexte unterzulegen, die dem Erwachsenen kindisch vor-

kommen. Nur wo eine wirklich schöne Melodie mit einem häßlichen oder gar zotigen Text versehen ist, mag man es mit einer anderen Unterlage versuchen, aber mit einer wirklichen Dichtung, nicht mit einem Schultext. Prüderie ist bei der Auswahl der Texte nicht am Platze.

Über die Anzahl der einzuübenden Lieder lassen sich einheitliche Vorschriften nicht geben. Dreißig geistliche Lieder (Choräle) und ebensoviel Volks- (Lebens-) lieder einzuüben darf als eine Aufgabe angesehen werden, die auch in ungünstigen Schul· verhältnissen gelöst werden kann.

Ob freilich die Mehrzahl der Schüler zu **sichern** Treffern erzogen werden kann, ist sehr fraglich, man wird mit einer kleinen Minderheit zufrieden sein müssen. Aber trotzdem darf man das Ziel nicht aus den Augen verlieren, weil der Weg zu ihm schon seine Belohnung in sich trägt. Und wenn erst durch ernsthafte Schularbeit das musikalische Analphabetentum eingeschränkt ist, dann darf man auch hoffen, daß das Elternhaus durch Vor- und Mitarbeit helfend der Schule zur Seite steht und dann jene Minderheit in eine Mehrheit verwandelt wird.

# Lose Blätter.

## Draesekes Klaviermusik.

Von Peter Gabriel.

Die Klavierliteratur unserer Tage hat ein eigenartiges Gesicht, von dem man nie weifs, was es sagen will. Es liegt ein Suchen darin, das sich nicht befriedigen kann, und das doch auch wieder nicht; denn in gewissem Sinne zeigten die klavieristischen Erzeugnisse unserer Tage eine bestimmte Prägung: die eigentliche Lyrik fehlt uns: wiewohl man immer wieder Versuche macht, diese Domäne zu kultivieren, so gelangt man immer in der Salonmusik an. Selbst *Liszt* wird dort, wo er sich der Lyrik im engeren Sinne zuwendet, wie in den „Consolations" arm, statt dessen ist er der souveräne Beherrscher der „Solon"-musik. Und so geht es weiter bis in unsere Tage herein Grieg, Sinding, Moskowski, Scharwenka u. a. Immer geistreiche, interessante Harmonik und Rhythmik, Melodien, oftmals in der Form an Chopin gemahnend, aber doch dessen innerliche Mitschwingungen entbehrend. Immer wohl Musik — aber stets fehlt das Typische des Lyrischen: der in der Form konzentrierte, gesteigerte Gefühlsausdruck, Die intime Klaviermusik, wie sie Bach (Wohltemperiertes Klavier!!), Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann (!), Chopin vorzugsweise schufen, fehlt unserer Zeit, dafür aber viel öffentliche — Konzertmusik.

Eine eigene Stellung nehmen Draesekes Werke in der modernen Klavierliteratur ein, ebenso wie man sonst seine Werke mehr achtet als liebt. Er gehört keiner Partei an. weder den Alten noch den Jungen, er ist viel zu reich, viel zu selbstherrlich, als dafs er Rückhalt anderswo brauchte.

Die eine Gruppe seiner Klaviersachen — die Jugendwerke — zeigen deutlich den Einflufs der Lisztschen Schule, in allem: in der Stoffwahl, in der Form, Harmonik, Melodie — überall. Man sehe darauf hin im einzelnen die grofse Sonate Op. 6 in E an. Und doch im grofsen ist sie das Werk einer — wenn auch ungereiften — so doch starken und zähen Persönlichkeit. Alles ungebändigte Jugendlohen, Kämpfen, Brausen und Gären dieser — der Lisztschen Zeit findet in der starken Sonate Ausdruck, der zeitweise überhaupt nicht in der engen Form gefafst werden kann. Sonata quasi Fantasia! So gehört besonders ihr erster Satz in Hinsicht auf künstlerische Eingebung zu dem Genialsten, was wir von Draeseke haben. Liebe und Tod — um diese beiden Themen baut sich nach einer improvisierenden Lapidar-Einleitung der nur in grofsen Zügen dahinrauschende erste Satz auf.




und




Wie warm und doch dabei wie stark sind die Gegensätze dieser beiden Themen.

Das Intermezzo (Valse caprice) in Des, einer Chopin-Tonart erinnert an dessen rauschende Eleganz. Mag Draeseke in vielen sich Chopinscher Ausdrucksmittel bedient haben, eines verrät Draeseke: die herbe Harmonik, die eine Chopinsche Linienführung hemmt. Überhaupt ist Draeseke in harmonischen Erfindungen ungemein schöpferisch und das allein rückte ihn schon in die erste Reihe der Modernen, von deren grofsen Teil er sich aber wieder dadurch scheidet, dafs seine Harmonik stets innerlich bedingt ist, niemals aber etwa um eines kakaphonischen Prinzipes willen.

Als II. Satz ein stürmendes Finale — nur Künstlerhänden ganz zugängig — das in seiner reichen motivischen und kontrapunktischen Arbeit den „Könner" Draeseke verrät. Im allgemeinen ist für ihn das Problem der Form charakteristisch, wie er ja auch den modernen Impressionisten gegenüber stets das klassische Prinzip — höchster Gehalt in höchster Form — betont hat. Man hat ihn — wohl sehr mit Unrecht — deshalb als Reaktionär gescholten. An dieser Stelle scheiden sich die Geister: den Mittelmäfsigen wird dieses Prinzip zum Verhängnis. Und auch Draeseke hat mit diesem Problem der Form ringen müssen, ehe ihm die Form das Mittel im Dienste des Rein-Künstlerischen wurde. An dieser Stelle wären zu nennen: Op. 13, Fata Morgana, ein Ghaselenkranz; Op. 15, Sechs Fugen; Op. 37, Kanons, zu sechs, sieben und acht Stimmen für Pianoforte à 4 ms.; Op. 42, Kanonische Rätsel. Diese Stücke — wohl von vornherein zu diesem Zwecke geschrieben — sind mehr technisch interessant als inhalt-

lich, aber ein montrapunktisches Können verraten sie, vor dem selbst unsere modernen formlosen Stimmungsmenschen Achtung haben müfsten. Und gerade diese wunderbar geschlossene Form, diese Reife im Gestalten hat jene Gebilde geschaffen, die seine eigentliche klavierische Lyrik bilden, die uns so rein den Künstler, den Menschen Draeseke erkennen lassen. Alles Formale ist hier hinuntergesunken, ganz in den Dienst des Komponisten getreten, der menschliches Erleben so wundervoll gestaltete. Op. 14, Dämmerungsträume; Op. 9, Petite Histoire; Op. 21, Was die Schwalbe sang; Op. 43, Rückblicke; Op. 44, Scheidende Sonne. Stücke von so persönlicher, innerlicher Stimmung, denen die kalte Weite des Konzertsaals fremd ist, die man nur zu zweien oder dreien allein geniefsen kann — intimste Kammermusik. Wie reich und deshalb wie echt menschlich ist Draesekes Schaffen: Neben der stürmenden, lodernden Fantasiesonate Op. 6, Die Petite Histoire Op. 9. Und darin „Reoe de Bonheur" mit seiner ruhestrahlenden, weltentrückten Kantilene.




Und dann weiter in Op. 14 das ruhelose agitato in C moll „Verweht" mit seiner zerrissenen Melodie, und gleich eine Seite darauf das zarte, von Liebe überströmende „Immergrün" mit seinem gewaltigen heroischen Aufschwung im zweiten Teil. Sternennacht, Schmerzlich Gedenken, das klagende „Abschied ohne Ende" mit seinem ruhigen, tröstenden Schlusse, Weltvergessenheit, Sturmgedanken, Ruhe am Strom, Heimfahrt — man müfste eigentlich jedes nennen, denn hinter jedem steht ein Mensch von solch unmittelbarer Ausdruckskraft, die wohl allen von uns etwas zu geben imstande ist. Solche Lyrik hat seit Schumann wohl niemand mehr geschrieben und an Stärke des Erlebens überragt Draeseke ihn wohl immer noch. Schumann hat nie in solch kleiner Form Stoffe in dieser Gröfse gestaltet; in Draeseke klingt Beethoven an, der seine Werke mit Herzblut schrieb. Das müssen wir ihm danken, dafs er uns eine klavieristische Kammermusik schuf, die bescheiden und innerlich aus der Seele heraus gestaltet ward. Der übrige Bestand an solcher moderner „Haus"musik ist wohl recht klein, der weitaus gröfsere Teil ist doch mehr Konzert oder süfsliche, seichte Salonmusik.

Es liegt etwas Schweres, Festes und Herbes in Draesekes Kunst. Ihm gelingen keine solchen Kantilenen wie die Chopins, Mendelssohns oder Mozarts. Er ist ein Kind unserer Zeit und die hat seiner Kunst etwas Schweres — nicht Schwerfälliges! gegeben. Und das macht vor allem seine Harmonik, die viel bedingter als die Griegs, seinen Kantilenen einen festen Zug verleiht. Ich erinnerte schon erst an die Valse in der Sonate Op. 6. Wer aufmerksam seinen Draeseke durchspielt, wird noch mehr Beispiele dafür finden. Man vergleiche nur einmal damit die Lyrik Mozarts in einzelnen Teilen seiner Sonaten. Es ist nicht Zufall, dafs es bei uns so wenig Mozartspieler gibt. Und fehlt der Sinn und die Hand für die kapriziöse, appolinische Melodik Mozarts. Überhaupt haben wir wenig Sinn für das Zarte, Bizarre, Schönheitstrunkene jenes Zeitalters. Menuette und Gavotten von zierlichen Füfsen getanzt — alles ist für uns vorüber. Unser Sinn ist ernst und wuchtig. Es ist eigentlich ein Wunder, dafs da Draeseke nicht mehr einschlug. Aber Draeseke will ja Zeit für sich haben und Menschen, die mit ihm fühlen und leiden — und da fehlt's in unserer Zeit.

* * *

Valses de Concert, Op 4, Hoffarth. Walzer, Op. 5, Kahnt. Fantasie über Motive aus der „Weißen Dame", Op. 8, Rozsavölgyi. Petite Histoire, Op. 9, Rozsavölgyi. Sonate für Klavier, Op. 6, Rozsavölgyi, auch Universal-Edition. Fata Morgana, Op. 13, Bote und Bock. Dämmerungsträume, Op. 14, Bote und Bock. Sechs Fugen, Op. 15, Bote und Bock. Was die Schwalbe sang, Op. 21, Kistner. Miniaturen, Op. 23, Forberg. Kanons à ms. Op. 37, Kistner. Kanonische Rätsel, Op. 42, Kistner. Rückblicke, Op. 43, Kistner. Scheidende Sonne, Op. 44, Hoffarth.

---

## Von den Münchener Musikfesten.

Von Willi Gloeckner.

In der zweiten Hälfte des Sommers, im August und besonders im September, hat die Münchener Ausstellung eine grofse Reihe von musikalischen Aufführungen und Musikfesten veranstaltet, die manche schöne Ergebnisse gezeitigt, im ganzen aber auch die Überflüssigkeit verschiedener Unternehmungen kundgetan haben. Die sommerlichen Darbietungen gehen in diesem Jahre fast direkt in die winterliche Konzertsaison über, und die Abspannung, die bei den Ausführenden, wie bei dem Publikum unausbleiblich war, ist um so leichter zu erklären, als der sommerliche Konzertbetrieb kaum eine nennenswerte Bereicherung der Literatur ergeben hat. Der Erfolg, den der Konzert-Verein mit seinem vorjährigen Beethoven-, Brahms-, Bruckner-Zyklus errungen, legte den Gedanken nahe, auch in diesem Jahre die spielfreien Abende des Prinzregententheaters mit grofsen Fest-Konzerten auszufüllen. Eine direkte Wiederholung des Zyklus wäre darum aber noch nicht notwendig gewesen. Wenn man auch dieses Mal Sinfonien von Schubert, Mendelssohn, Schumann, Berlioz und Liszt berücksichtigte, so war die Programmaufstellung des diesjährigen Zyklus der des vergangenen doch gar zu ähnlich. Beethoven stand im Vordergrund, und die neuen Sinfonien wurden abermals in historischer Reihenfolge aufgeführt. Die einzige Neuerung war die Neuaufnahme der fünften Sinfonie in B dur von Bruckner. Ferner wurde die Faust-Sinfonie von Liszt als abendfüllendes Werk geboten. Über *Ferdinand Löwe* und sein glänzendes Orchester, dessen Leistungen sich fast mit jedem Abend steigerten, dürfte ich kaum mehr etwas Neues und Wesentliches beizubringen haben. Trotz der Ungunst der Musik-Festhalle der Münchener Ausstellung, in der alle sommerlichen Veranstaltungen stattfanden, haben sich *Löwe* und der Konzert-Verein glänzend bewährt, und dem tapferen Orchester gebührte insofern ein ganz besonderes Lob, als es alle diese Musikfeste mit Ausnahme eines einzigen, des französischen, aus eigenen Kräften bestritten hat. Eine seiner schwersten Aufgaben löste es bei Gelegenheit der Uraufführung von *Mahlers* „achter Sinfonie", des wohl „sensationellsten Ereignisses" des Sommers. Unter Leitung des Komponisten waren hier über tausend Mitwirkende zur Verlebendigung einer neuen Schöpfung vereinigt. Das Konzert-Vereins-

Orchester war auf 146 Mann verstärkt worden, die Chöre des „Leipziger Riedel-Vereins", des „Sing-Vereins der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde" in Wien und der Münchener „Central-Singschule" stellten das Hauptkontingent der Ausführenden. Dazu kam noch die solistische Mitwirkung der Damen *G. Förstel*, *M. Winternitz-Dorda*, *O. Metzger*, *A. Erler-Schnaudt* und der Herren Kammersänger *F. Senius N. Geisse-Winkel* und *R. Mayr*. *Mahler* hat als Dirigent dieses ungeheueren Apparates, der noch von der Orgel ergänzt ward, eine ganz eminente und einzige Tat vollbracht und die suggestive und faszinierende Gewalt seiner Orchesterleitung wird man objektiv willig und gerne anerkennen, selbst wenn man der neuesten Schöpfung des Komponisten Mahler direkt ablehnend gegenüberstehen mufs. Es ist ja weder zu bestreiten noch auch übermäfsig zu bewundern, dafs ein Komponist von der technischen Routiniertheit eines Mahler mit dem Aufgebot eines ganzen Arsenales von Instrumenten gewisse Wirkungen hervorbringt, denen sich der Hörer ebensowenig wird entziehen können, wie den Klangeffekten einheitlich geführter und wohlgesetzter Massenchöre. Abgesehen von diesen äufseren Reizen, zu denen sich bei Mahler ja immer gewisse orchestraltechnische Raffinements gesellen, wird man aber auch verlangen dürfen, dafs eine Aufwendung aufsergewöhnlicher Mittel ja noch nie dagewesener Mittel in irgend welcher Richtung gerechtfertigt wird. Da mufs ich denn bekennen, dafs mich die grofse neue sogenannte Sinfonie als Ganzes so durchaus enttäuscht hat, dafs ich von ihr trotz allen Studiums und alles guten Willens nur den Eindruck einer geradezu tödlichen Langenweile mitnahm. Ich kann bekennen, dafs ich nicht einen grofsen, vornehmen oder auch nur originellen Gedanken in ihr gefunden habe. Als Eklektiker hat sich Mahler in seiner neuesten Schöpfung weniger glücklich gezeigt, als in früheren Werken, und sein vielfach homophoner Satz zeigt beispielsweise auch im Harmonischen kaum interessante Details, die man nicht schon früher bei ihm gefunden hätte. Die fast wörtliche Benutzung des Credo-Themas der Graner Festmesse von Liszt erscheint, um nur ein Beispiel zu nennen, kaum minder trivialisiert, als die Anleihe bei Liszts Faust-Sinfonie in dem bombastischen Schlufs-Chor. Formell besteht die Sinfonie aus zwei Teilen. Der erste ist eine Komposition des altchristlichen Hymnus „veni creator spiritus", der zweite gibt eine Vertonung der ganzen Schlufsszene des zweiten Teiles von Goethes Faust. Man hat es bei dem Ganzen in Wahrheit mit einem Chorwerk und nicht mit einer Instrumental-Sinfonie mit Chören zu tun. Die Chöre stehen im Vordergrund des Interesses und sind modern, aber doch eingänglich behandelt. Für das Aufgebot an Material ist die Wirkung verhältnismäfsig geradezu zahm und bei Mahler überraschend. Erfreulicher als die Bekanntschaft mit dieser Novität waren die beiden Konzerte des „Wiener Sing-Vereins" und des „Leipziger Riedel-Vereins", die im Anschlufs an die Aufführung Mahlers stattfanden. Der Wiener Chor führte unter Hofkapellmeister *Franz Schalk* die missa solemnis von Beethoven auf, die Leipziger boten unter Dr. *Göhler* Händels „Deborah" in der Bearbeitung von Chrysander. Das Werk war seit dreizehn Jahren in München nicht mehr gehört worden, und Dr. Göhler machte sich auch um seine Wiedergabe im vollsten Mafse verdient. Nicht so einheitlich, rhythmisch und dynamisch vollendet wie die Leistung des Riedel-Vereines erschien die des Wiener Chores. Die Wiener Sänger verfügen trotz Hofkapellmeister Schalks hervorragender Betätigung nicht über die straffe Organisation und Diszipliniertheit wie die Leipziger. Als ein nicht zu unterschätzendes Äquivalent bieten sie dafür freilich eine oft hinreifsende Schönheit der Tongebung und des Vortrages, die für mehr oder weniger vorübergehende Störungen entschädigen konnte. Besondere Beachtung verdiente das letzte der diesjährigen Musikfeste, das französische Musikfest, zu dem die „société française des amis de la musique" nach München eingeladen war, und das somit als erste offiziell französische Veranstaltung auf deutschem Boden eine gewisse unbestreitbare zeitgeschichtliche Bedeutug besitzt. Als ausführendes Orchester war hier das Münchener Tonkünstler-Orchester gewonnen worden, das ebenfalls auf über hundert Mann, also etwa um die Hälfte, verstärkt worden war. Soweit mir bekannt, wurden zahlreiche Verstärkungen der Meininger Hofkapelle entnommen. An der Spitze dieser Körperschaft stand der französische Dirigent *Rhené-Baton*, ein ausgezeichneter Orchesterleiter, der Temperament und grofses Können erwies und mit seiner Künstlerschar in drei fast dreistündigen Konzerten wahre Heldentaten vollbracht hat. Man kann es ruhig sagen, dafs die Arbeit, die hier mit der Aufführung von zahlreichen und zum Teil recht schwierigen Novitäten getan ward, die gröfste bisherige Leistung des Tonkünstler-Orchesters ergeben hat. Von den Novitäten selbst interessierte *Ch. M. Widors* „sinfonia sacra", die allerdings als einzige Ausnahme unter Leitung des Komponisten stand, am stärksten und tiefsten. Sie ist für Orgel und kleines Orchester geschrieben, und anläfslich der Aufnahme Widors unter die Mitglieder der Kgl. Akademie der Künste in Berlin (1907) bereits in der Reichshauptstadt aufgeführt worden. Dem Musiksinn des Deutschen kommt Widor vor allen Dingen durch die Schlichtheit, Ehrlichkeit und Natürlichkeit seiner Erfindung nahe. Seiner Sinfonie liegt ein alter Kirchen-Hymnus „veni Redemptor gentium" zugrunde, dessen einzelne Teile in den einzelnen Sätzen durchgeführt werden. Die Polyphonie ist lebendig empfunden, und der Aufbau verrät von einigen, vielleicht beabsichtigten Längen abgesehen, nicht minder die Hand des erfahrenen Meisters. Prachtvoll ist die Fuge und die Schlufssteigerung des Werkes geraten, prachtvoll sind die herben aber darum nicht minder faszinierenden Klangreize des Werkes, die mit so geringen Mitteln erreicht sind, und dem Ruf des vielgenannten trefflichen Instrumentators entsprechen. Den lohnenden und geistvollen Orgel-Part führte Dr. *Albert Schweitzer* aus, der berühmte Bach-Forscher und Dozent der Strafsburger Universität. Die erste „Sinfonie über ein französisches Hirtenlied" von d'Indy zeigte die hohe musikalische Geschmackskultur des modernen Frankreich. In ihren Satzformen und ihren Durchführungen nähert sie sich mehr der Suite als dem eigentlich Sinfonischen. Die Form der Suite liegt auch den modernen französischen Komponisten nahe. Roger Ducasse gibt in einer „französischen Suite" eine feine pikante Unterhaltungsmusik im besten Sinne des Wortes. Ähnliches bietet A. Coquard in zwei Sätzen seiner Suite „aus Norwegen", Fauré in seiner Suite „Pelléas und Melisande", die freilich mehr in den feinen Salonstil übergeht, und Lalo, der französische Alt-Wagnerianer, in seiner „norwegischen Rhapsodie". Debussy war mit zwei Bruchstücken aus seinen 1898 komponierten „Nocturnes" vertreten. „Nuages" und „fêtes" sind sie betitelt und enthalten viel an meisterlich stilisierter Stimmungsmalerei.

Freilich sagen sie, von einigen melodischen Zügen des zweiten Stückes abgesehen, kaum etwas Neues, und starke motivische Anklänge an Pelleas und Melisande sind hauptsächlich in der ersten Skizze zu finden. Bei Maurice Ravel und seiner nicht uninteressanten „spanischen Rhapsodie" wird man freilich noch stärker die Frage aufwerfen müssen, ob die Schule Debussys wirklich einen neuen Stil oder nur eine neue Manier entdeckt hat. Die Details der „spanischen Rhapsodie" zerflattern trotz ihrer Originalität doch zu sehr ins Minutiöse, um einen wirklich reinen und gegensätzlichen Eindruck zu machen. Von den aufgeführten Ouvertüren packte am unmittelbarsten Chabriers Ouvertüre zu „Gwendoline", ein rassiges und dramatisch lebendiges Stück, das für die Entwicklung des jüngsten Frankreich schon vorauszuahnen scheint. Die Vorspiele zu d'Indys „Fervaal" und Dükas „Ariadne und Blaubart" machten bei aller ihrer Feinsinnigkeit nicht den originellen Eindruck, den man von ihnen erwartete. Feine musikalische Landschaftsmalerei ist dem Vorspiel zum vierten Akt von Brüneaus „Messidor" zu eigen und eine tüchtige Arbeit findet man in Th. Dubois Ouvertüre zu „Frithjöf". Ergänzt wurden die Programme durch bekannte sinfonische Werke von C. Franck, St.-Saëns sowie durch eine Reihe von Orchesterliedern von Berlioz, Widor, H. Duparc, Fauré, St.-Saëns und Franck. Solistisch wirkten die Damen *Rose Féart*, *Darlays* und die Herren *Viannenc*, Huberdeau von der komischen bezw. grofsen Oper in Paris mit. Sie alle boten glänzende Leistungen, und gleich ihnen lernte man in dem Pianisten *A. Cortot* einen sehr feinsinnigen, virtuosen und Intimes darbietenden Künstler schätzen. Die erste Kammermusik-Matinée war besonders durch die pianistische Mitwirkung *St.-Saëns* anziehend geworden, der den Flügel mit noch fabelhaft-jugendlicher Leichtigkeit und Eleganz meisterte. Von seinen Werken wurden aufgeführt eine Cello-Sonate, ein Klavier-Trio und ein Septett für Klavier, Streichquintett (mit Bafs) und Trompete. Die letztere Komposition erschien originell durch ihre besonders im ersten und dritten Satz auffallenden Klangkombinationen. Fauré, dem das zweite Morgenkonzert in der Hauptsache gewidmet war, gibt in seiner Kammermusik vielleicht Proben von noch gröfserem Geschick als sein berühmter Landsmann. Dafür bietet St.-Saëns immerhin das musikalisch Gedankenreichere, wenn auch seine Phantasie weder stark noch je tief ist. Von Fauré kam aufser Liedern, die Frl. *Feárt* sang, eine Violinsonate und ein Klavier-Quartett zu Gehör. Den Komponisten vertrat *Alfred Cortot* am Klavier, der auch einige Klavierstücke von Chabrier spendete. Einen der eigenartigsten Genüsse des ganzen Musikfestes spendete *Wanda Landowska* mit ihren meisterlichen Cembalo-Vorträgen Rameaus und Couperins. Sie führte diese Stücke auch in klanglicher Beziehung so einzigartig aus und entlockte dem alten Instrument eine solch merkwürdige Fülle von Tonschattierungen, dafs man tatsächlich etwas Neues zu erleben glaubte. In den Morgenkonzerten, die noch je ein Lied von Chausson und Duparc aufwiesen, wirkten aufser der Münchener Madrigalvereinigung noch die Herren *Heyde*, *Maas*, *Franzos*, *Stiglitz*, *Houdek* und *Junge* mit. Im ganzen hat das französische Musikfest mehr Vielerlei als wirklich viel ergeben. Wenn man auch von den Ähnlichkeiten absieht, die die Musik eines fremden, wenn auch nicht unverwandten Volkes, für unsere Anschauung nun einmal hat, so mufs man doch zugeben, dafs die Programme an starker Einseitigkeit litten, und dafs einige Komponisten viel, andere gar nicht oder fast gar nicht berücksichtigt wurden. Im Anschlufs an das Musikfest gab die Hofbühne zwei Festvorstellungen: Berlioz „Benvenuto Cellini" und Straufsens „Elektra" wurden dazu auserwählt. Die letztere hinterliefs im Prinzregententheater, das in diesem Jahre wieder soviel des Mittelmäfsigen geboten, eine starke grofse Wirkung. *Anna Bahr-Mildenburg*, die Wiener Heroine, trat bei dieser Gelegenheit zum ersten Male vor das Münchener Publikum und rifs als Klytemnestra die Zuhörerschaft zu wahrer Begeisterung hin.

## Monatliche Rundschau.

**Berlin**, 12. Oktober. Die Königliche Oper ist nun schon seit zwei Monaten wieder in Tätigkeit, aber in der ganzen Zeit hat sie nichts von Bedeutung geleistet. Aufser dem Manfred, der nach der zweiten Wiederholung wieder beiseite gelegt wurde, erschien Rossinis Barbier und Gounods Romeo und Julia in einer Neustudierung. Das französische Werk, das doch ungemein fade ist, wurde des Gastspieles der Farrar wegen hervorgesucht. Die Sängerin hatte recht, als sie jüngst erklärte, sie eigne sich nicht für die deutsche Oper. Ihre Julia war ein verziertes und maniviertes Pariser Dämchen. Was sie früher etwa an Gemüt besafs, ist in Manier untergegangen, und die Stimme hat an Frische merklich verloren. Doch besitzt sie viele begeisterte Verehrer, die — weil sie doch gar zu hübsch und elegant ist — sie auch als Julia am Schlufs der Oper siebenmal hervorriefen. Im übrigen machte es diese Aufführung recht klar, dafs wir für alle Fächer Künstler von Rang — gebrauchen. — *Richard Straufs* ist noch nicht wieder am Opernpulte erschienen. Er soll sich auf das Leiten der Sinfoniekonzerte beschränken wollen. Von seinen Bühnenwerken sind in den acht Wochen der neuen Spielzeit Salome und Elektra erst je einmal aufgeführt worden.

Die Konzertgeber hatten es in diesem Jahre sehr eilig. Bereits in der letzten Septemberwoche riefen sie uns zu ihren Aufführungen. an einem Tage sogar in fünf Säle. Den Anfang machte *Ferdinand Schäfer* aus Indianoapolis, der das Blüthnerorchester dirigierte und uns wieder Veranlassung gab, über die Überflüssigkeit des Gastdirigierens auszusprechen. Als Neuheit brachte er Debussys drei Orchesterstücke Nocturnes, von denen die ersten, Nuages und Fâtes, wenn sie auch auf jede Form verzichten, durch ihre Stimmungsmalerei und die feinen Klangmischungen schon interessieren können. Das dritte jedoch, Sirènes, war durchaus absonderlich und meinem Empfinden nach nicht mehr, was wir Musik nennen. Mit dem, was wir uns bei Sirenengesang vorstellen, hat es nicht die mindeste Ähnlichkeit. Es verlangt eine kleine Anzahl Frauenstimmen, die rein als Klangkörper, wie etwa Flöten oder Klarinetten, benutzt werden. Sie ertönen auf die fortwährend wiederholten Silben „Ahe" in einem kurzen Motiv, wozu eine dünne Begleitung kommt, man hörte behaupten, nur die ungenügende Ausführung sei an dem mangelnden Erfolge schuld. Nun, das wird sich zeigen, wenn demnächst die Königliche Kapelle das Stück vorführt. — Dasselbe

Orchester leitete dann einige Tage darauf sein neuer Dirigent, der frühere Kapellmeister der Königlichen Oper *E. von Straufs* in dem ersten der populären Konzerte, die das Blüthnerorchester dem Philharmonischen gleich regelmäfsig veranstalten will. Da die Säle beider weit genug auseinander liegen, wird eins dem andern kaum im Wege sein. Das jüngere Orchester ist übrigens in merklichem Aufsteigen begriffen. — Der Dresdener *Alfred Sittard* gab auf der Orgel im Blüthnersaale ein prächtiges Konzert, in dem zwei Bachsche Präludien, eingefafst von zwei Regerschen Sonaten, zur Ausführung gelangten. — Zwei neue Kammermusik-Vereinigungen stellten sich vor, das Rheinische Trio aus Düsseldorf und das Zoellner-Familie-Streichquartett, beide Achtbares, aber doch das erste nur das leistend, was ihm hier weitergehende Beachtung erwerben könnte. — Eine Anzahl ungenügender Instrumentalisten und Sänger war auch schon am Werke. Ihre Namen mögen verschwiegen bleiben! — Den Generalmusikdirektor Dr. *Rich. Straufs* konnten wir endlich auch wieder begrüfsen, als er das erste Sinfoniekonzert der Königlichen Kapelle leitete. Es brachte Mozarts Es-dur Nr. 39, Haydns Gdur Nr. 13 und Beethovens Eroica. Natürlich empfindet er die klassische Musik etwas anders als es noch unser seliger Oberkapellmeister *Wilh. Taubert* tat, und gern folgt man ihm, wo er feiner und sorgfältiger spielen läfst als wir es gewohnt waren, nicht aber, wo er am Wesen der Werke rüttelt. Und das tat er doch bei Beethoven zuweilen. Die Kapelle war musterhaft: wie er wollt', so konnt' sie's. — Ein vielversprechender Violoncellospieler stellte sich in dem noch sehr jugendlichen *Henri Mainardi* vor. Kaum ein Jüngling der Erscheinung nach, verfügt er schon über einen kräftigen Strich, versteht auch auf seinem Instrumente zu singen. Und es ist nicht mühsam angelernt, was an Ausdruck aus seinem Spiele erklingt, sondern man merkt bald, dafs es dem eignen Empfinden entspringt. — Alljährlich mehren sich die Konzerte, in denen sich Sänger und Sängerinnen mit Liedern zur Laute und zur Gitarre hören lassen. Längst sind *Sven Scholander* und *Laura Wolzogen* nicht mehr die einzigen. Fast gleichzeitig mit dieser letzteren traten jetzt eben *Emmy Saits* auf, die aber ungenügend singt und unfertig Laute spielt, und *Hunyadi*, der mit klangreichem Bariton alte Balladen vortrug und sie geschickt mit der Theorbe, einer doppelchörigen Laute, begleitete, so wie *Mazzani*, der sich als höchst gewandter Gitarrenspieler erwies. Sollte das Gitarrenspiel wieder mehr in Gebrauch kommen, so würde das die Sangeslust im Volke fördern und das Volkslied neu beleben. — Fesselnd war der Vortrag, den *E. Jaques-Dalcroze* über Musikalische Erziehung hielt, an den sich rhythmisch-gymnastische Übungen einer Anzahl seiner Schüler und Schülerinnen im Alter von 8 bis 20 Jahren schlossen. Wie grofs die Musik- und Darstellungsfreudigkeit ist, die er durch seine Erziehungsmethode in ihnen zu wecken gewufst hatte, zeigte sich in dem rührenden Eifer, mit dem sie alle die oft sehr schwierigen Aufgaben lösten, und die Begeisterung, mit der sie am Schlusse spontan mit ihren nackten Füfsen auf die zum Podium führende Steintreppe eilten, um ihrem Lehrer zuzujubeln. Man kann ja der Meinung sein, dafs einzelne Vorführungen, wie z. B. das gleichzeitige Angeben des Tempos seitens des Kopfes, beider Arme und Beine in 2-, 3-, 4- und 5teiligem Takte, mehr Zeit zum Einstudieren beanspruchten, als dem Werte ihres Zweckes entspricht. Doch auf welchem Gebiete der Musik es auch sei, die Dalcrozesche Methode ist in jedem Falle eine ganz vortreffliche Grundlage für jede musikalische Ausbildung, indem sie den Musiksinn schärft, das rhythmische Gefühl bildet und das Tonbewufstsein entwickelt.

Rud. Fiege.

**Halle a. S.** Die Konzertsaison wurde mit einem Abend der rühmlichst bekannten Berliner Liedertafel aufs glänzendste eröffnet. Wenn dieser Chor in der alten Händelstadt einkehrte, so ist dies in erster Linie dem hiesigen Männergesangverein „Sang und Klang" zu danken, der in aufrichtiger Wertschätzung seine ihm befreundeten und überlegenen Berliner Sangesbrüder zu einem Konzerte entbot. Für die Liedertafel wurde das Auftreten zu einem Siege auf der ganzen Linie. Man bewunderte das vorzügliche Stimmenmaterial, das hervorragende Chormeister vollendet geschult haben, man bewunderte ferner die ideale Ausgeglichenheit des Klanges, die prägnante Aussprache, den geschmackvollen, grundmusikalischen, alle dynamischen Grade souverän beherrschenden Vortrag. Im Programm dominierten volkstümliche und Volkslieder vor schwierigeren Kunstchören. Unvergefslich werden jedem Hörer die packende Wiedergabe von Hegars „Totenvolk", die innig gemütvolle Auslegung von Brahms' „Barcarole" (Satz von C. Hirsch) und die glänzend virtuose Ausführung von Webers „Lützows wilde Jagd" sein. Der neue Chormeister *Max Wiedemann* zeigte sich als ein fein empfindender, rhythmisch äufserst sattelfester Dirigent. Konzertsänger *Otto Teichmann*, eine Mitglied der Berl. L., steuerte zum Programm mit schönem Erfolge einige Lieder bei. — In einer Kirchenmusik der St. Georgenkirche erlebte ein neues, noch im Manuskript vorliegendes Werk des verdienten Organisten der hiesigen Marktkirche, des Königl. Musikdirektors Carl Zehler seine Uraufführung: Der 100. Psalm für Orgel, Altsolo und Chor. Die Komposition ist kurz und knapp gehalten und im Ausdruck recht glücklich getroffen. Der freudig bewegte Anfang mit seinen wirksamen Steigerungen und der wörtlich darauf zurückgreifende Schlufs rahmen ein weich-melodiöses Mittelstück (Altsolo: Erkennet, dafs der Herr Gott ist!) ein. Das Werk, mit dem Autor an der Orgel, wurde unter des Organisten *Alb. Richter* Leitung schwungvoll herausgebracht. *Margar. Zehler* gab das Solo mit angenehmer Stimme. — Unsere beiden Singakademien künden ein reiches Programm an. Die „Hallesche Singakademie" (Dirig. *Willi Wurfschmidt*) bringt Beethovens „Missa solemnis" Schumanns „Manfred", Händels „Samson", Liszts „Christus" und eine Kammermusik. Die Robert Franz-Singakademie (Leitung: Universitätsmusikdir. Prof *O. Reubke*) führt auf: Brahms „Deutsches Requiem", Händels „Semele", Kantaten von Bach. Im übrigen verheifst uns der Winter an feststehenden Veranstaltungen: 6 Winderstein-Konzerte, 6 Konzerte des neuen Sinfonieorchesters, 4 Kammermusiken des Wille-Quartettes, je 2 Konzerte des Stadtsingechores und Lehrer-Gesangvereins. — Die hiesige Oper (Direktion: Geh. Hofrat *M. Richards*), die Mitte September ihre Spielzeit mit „Lohengrin" begann, läfst diesmal recht viel Gutes erwarten. Bis auf die vorzügliche jugendl. dramat. Sopranistin *Marg. Bruger-Drews*, die brillante Koloratursängerin *Alice von Böer* und den sich immer schöner entwickelnden Heldentenor *Otto Lähnemann* sind für die ersten Fächer neue Kräfte gewonnen: *Stefanie Preismann* (hochdramat. Sopran), *Marie Hausmann* (Soubrette), *Erik van Horst*

(Heldenbariton), Kammersänger *O. Rudolph* (lyr. Bariton), *Ed. Göbel* (lyr. Tenor), Kammersänger *H. Schwarz* (seriöser Bafs), *K. Kruthoffer* (Bafsbuffo). Sie erwiesen sich sämtlich unserer Bühne würdig. Mit einigen jungen Stimmen hat Geheimrat *Richards* einen überaus glücklichen Griff getan. Wenn nicht alles trügt, werden die mit einer auffallend schönen Altstimme begabte *Ruth Ashley* (Schülerin von J. de Reszke und Charlotte Huhn), die jugendl. dramat. Frau *von Emmerling*, ein geborenes Bühnentalent, und der stimmlich aufsergewöhnlich befähigte Tenor *Gustav Pawlowsky* noch von sich reden machen. Zu den drei Kapellmeistern *E. Mörike*, *L. Sauer* und *W. Riedel* ist neuerdings noch *Alfred Elsmann* hinzugetreten, der — seinen guten Ruf rechtfertigend — sich äufserst vorteilhaft mit einer „Fra Diavolo"-Vorstellung einführte. An Novitäten stehen in Aussicht: Humperdinks „Königskinder", Mikoreys „Der König von Samarkand", Straufs' „Der Rosenkavalier", Nougoués' „Quo vadis?" und eine Anzahl neuerer Operetten.

Paul Klanert.

**Hamburg**, 11. Oktober. Das erste und voraussichtlich wichtigste Ereignis der diesjährigen Theater- und Konzertsaison brachte Ende September Prof. *Nikisch* Gastdirektion des Nibelungenringes in Aufführungen, die nicht nur darstellerisch wie gesanglich namentlich orchestral über jeder Kritik stehen. Angeregt durch die impulsive Führung der alles hypnotisierenden künstlerischen Leitung übertrafen sich unsere ersten Kunstkräfte, von denen noch besonders Fräulein Edith Walker, die Herren Penerini und Davison genannt seien, sich selbst, so dafs die Wiedergabe der monumentalen Tetralogie den Hörern des jedesmal bis auf den letzten Platz besetzten Hauses hohe Anregung und nachhaltigen Kunstgenufs bereitete. — Im unmittelbaren Zusammenhang mit diesem „Nikisch-Ereignis" stand ein Schumann-Abend, den der geniale Künstler, vereint mit seinem Enfantcherie *Elena Gerhard* veranstaltete. Die beiden Interpreten des Liederabends führten das empfängliche Auditorium in 21 Kompositionen (darunter 2 Zugaben) durch die wunderbare Romantik Schumanns. Ihr Duett, denn ein solches ist das Schumannsche Lied mit Klavierbegleitung, gipfelte trotz der bewährten Kunst der Sängerin in dem herrlichen Klavierspiel, das infolge der dezenten Ausführung nie die Grenzen der ihm innewohnenden Bestimmung als Unterstützung, überschritt. Und hiermit wurde das Problem, das eine beiderseits geistvolle Wiedergabe den Vortragenden auferlegt, vollständig gelöst. — Das vielversprechende Prognostikon, das dieser Schumann-Abend den weiteren Liedkonzerten zu stellen berufen war, ging leider nicht sofort in Erfüllung, denn 8 Tage später erschien in Fräulein *Ellen Sarsen* eine Sängerin, deren Leistungen, obwohl von einer gut geschulten Stimme dargeboten, infolge des steten Einerlei der Auffassung das Gefühl der Monotonie hinterliefs. Wie im Nikisch-Gerhard-Konzert fiel auch an diesem Abend der künstlerische Schwerpunkt auf die Ausführung der Klavierbegleitung und diese war es, die in Frau *Helene Lachmanski-Schaul* (Berlin) das Hauptinteresse hervorrief. Die genannte Dame, die vor ihrer Verheiratung der Kunstwelt Hamburgs angehörte, gab als wohltuende Unterbrechung der Gesangsvorträge Brahms' H moll-Rhapsodie musikalisch sicher, aber stellenweis im Zeitmafs zu langsam. — *Hermann Gura*, der Hüter des Vermächtnisses seines verewigten Vaters veranstaltete, unterstützt von dem begabten *S. Blumann*, einen Löwe-Abend, der sich aufserordentlicher Teilnahme erfreute. Dafs der wohlgeschulte Sänger in seinen mit Begeisterung dargebotenen Vorträgen keinen Vergleich mit seinem Vorbild auszuhalten vermag, ist nur allzu wahr, trotzdem macht man ihm gern das Zugeständnis ernsten Wollens und Könnens. Die meiste Sympathie erweckten die Balladen und Lieder heiteren Gesanges, wogegen die Darstellung der umfangreichen Kompositionen wie „Edward", „Archibald Douglas" usw. noch manches in bezug auf Gestaltungsvermögen vermissen liefs. Der Sänger hatte mit einer kleinen stimmlichen Indisposition zu kämpfen, die er jedoch geschickt zu bemeistern wufste. Vorzüglich sekundierte Herr Blumann, doch trat sein Klavierspiel, namentlich bei den Fortestellen, zu sehr in den Vordergrund.

Unser unter Prof. Dr. *Barth* stehender Lehrergesangverein veranstaltete am 28. September eine sogenannte öffentliche Hauptprobe zu der am 1. Oktober angetretenen Konzertreise nach der Schweiz und dem Rhein. Grofs war der Andrang zu diesem auf der Grundlage einer interessanten, künstlerisch wertvollen Vortragsordnung stehenden Konzert. Begonnen mit Dürners stimmungsvoller „Sturmbeschwörung" und beschlossen mit C. M. von Webers im markigen Volkston gehaltene „Lützows wilde Jagd", dem letzteren voraufgegangen waren 2 der gemütvollen Silcherschen Lieder, fiel der Schwerpunkt der Chorvorträge aufser auf 2 Wagnersche Chöre aus „Tannhäuser" und „Der fliegende Holländer" noch besonders auf Hegars mit absoluter Gesangvirtuosität dargebotenen Totenvolk. Das genannte, oft vom Lehrergesangverein gesungene, unter dem Zeichen höchster Kunstanforderungen stehende der virtuosen wie geistvollen neuesten Richtung angehörende Werk wurde so tadellos in allen Einzelheiten wiedergegeben, dafs dem Hörer kaum die enormen Schwierigkeiten zum Bewufstsein kamen. Rhythmisch in sich gefestigt und tadellos rein singt unser intelligenter von Barth den höchsten Zielen zugeführter Chor. Auf gleich künstlerischer Höhe standen auch R. Bucks „Wilde Jagd", die Wagnerschen Chöre und in bezug auf detaillierte fein nuancierte Ausführung die älteren Chorlieder „Echolied" von Orlando di Lasso „Villanella alla Napolitana" von Donati, wie Gastoldis „An hellen Tagen" und „Amor im Nachen". Ergreifend wirkten Brahms „In stiller Nacht" und „Da unten im Tale", wie Schumanns prächtiges „Der Eidgenossen Nachtwache". Fräulein *Eva Lifsmann*, die den Kunstverein auf seiner Reise begleitete, eroberte sich alle Herzen mit der von innen heraus beseelten Interpretation einiger Brahmsschen Gesänge und Brahmsschen Volkslied-Bearbeitungen. Die sympathische Künstlerin wurde von Fräulein *Martha Jowien* dezent und verständnisvoll begleitet. — Orchesterkonzerte von Bedeutung fanden bis jetzt 3 statt, 2 Volkskonzerte unter Prof. Dr. *Barth* und Prof. *J. Spengel* und das Konzert zum Besten der Pensionskasse des Orchesters des Verein Hamburgischer Musikfreunde unter Leitung von *Felix Weingartner*. Das zweite Volkskonzert brachte in Werken von Bizet, Saint-Saëns, Rameau, Chopin und Boieldieu nur ausländische Musik. Grofsen wohlverdienten Erfolg hatte der hier stets gern gesehene Leipziger Gast *Fritz von Bose* mit Saint-Saëns G moll Konzert und Solostücken von Chopin. Für das Pensionskonzert, dem in *Weingartner* eine Direktionskraft erster Bedeutung artistisch vorstand, hätte man mit vollem Recht gröfsere Teilnahme erwarten dürfen, aber unser wetterwendisches Publikum, das so oft selbst minderwertigen Virtuosen aus persönlicher Rücksicht

Lorbeerkränze spendet, blamierte sich an diesem Abend derartig, dafs es eine wahre Schande war. Trotzdem Weingartner, was wohl zu begreifen ist, unter dem Drucke dieser Mifsachtung stehen mufste, stand seine Diktion der Brahmsschen „Festouvertüre“, dem eigenen Werke „Das Gefilde der Seligen“, der Wagnerschen Faust-Ouvertüre und der Beethovenschen „Eroika“ auf voller künstlerischer Höhe. Er faszinierte die kleine Zuhörergemeinde, wie stets bei früherer Gelegenheit, wieder durch die volle Beherrschung einer bis ins detail plastischen Darstellung. Der Hochdastehende macht keinen Apell an die Gunst der Hörer und stellt sich als Verkünder hinter das zu interpretierende Kunstwerk. Dieses, durch keinerlei Äufserlichkeit wirkende Vorgehen kennzeichnet ein inneres Geistesleben, das in der Urkraft der zu übermittelnden Schöpfung ruht. Prof. Emil Krause.

**Leipzig.** Am 24. September fand in Leipzig die feierliche Eröffnung des neuen Konzertsaals der Hofpianofortefabrik *Julius Feurich* statt. Seine Lage im Zentrum der Stadt, Schulstrafse 1, in dem, in edelstem Renaissancestile gehaltenen einstigen Gebäude der Loge Minerva ist aufserordentlich günstig. Der 300 Personen fassende, die Gestalt eines langgestreckten Rechtecks aufweisende Raum ist durch breite Treppenaufgänge zu erreichen und wird von der Decke aus elektrisch glänzend beleuchtet. In akustischer Beziehung läfst der Feurich-Saal vorerst noch einige Wünsche offen. Hieran mag vielleicht die relativ zu ausgedehnte Länge im Vergleich zu der Breite des Raums einige Schuld haben. Vor allem aber auch die breiten Flächen der Fenster, an denen der Ton gar zu leicht abprallt und einen fatalen Nachhall erzeugt, der der Deutlichkeit und Vernehmbarkeit der vorgetragenen Tonstücke unzweifelhaft manchen Abbruch tut. Indessen wird sich hierin sicherlich noch bessernde Nachhilfe schaffen lassen. Der Feurich-Saal wird in Zukunft ausschliefslich den Zwecken der Kammermusik dienen.

Zu dem Eröffnungskonzert waren treffliche Künstler wie die Herren Konzertmeister *Wollgandt*, Prof. *Julius Klengel*, *Otto Weinreich*, *Michael Zadora* und Frl. *Elisabeth Ohlhoff* herangezogen worden. Zwei Klaviertrios (Op. 100, Es dur) von Schubert und Op. 25, F dur, von Georg Schumann, wurden in ausgezeichnet schöner Weise dargeboten. Herr *Zadora* spielte mit virtuosem Elan in eigener Bearbeitung Wilhelm Friedemann Bachs Dmoll-Orgelkonzert. Fräulein Ohlhoff sang, von ihrer schönen und tragfähigen Stimme bestens unterstützt, Lieder und Gesänge von Schwartz, Wolf, Cornelius, Kulenkampff und Volkmann. Herr *Arthur Smolian* begleitete am Flügel in künstlerisch wertvoller und fein anschmiegsamer Weise. Das zu der Eröffnungsfeier speziell geladene, ungemein zahlreich erschienene Publikum zeichnete die sämtlichen trefflichen Künstler durch lebhafteste Beifallsspenden aus.

Eugen Segnitz.

**Dresden.** Bei der feierlichen Weihe des neuen Dresdener Rathauses, die in Anwesenheit des Königs Friedrich August stattfand, sang der Kreuzchor unter Leitung Musikdirektor *Otto Richters* Bachs Motette für Doppelchor „Singet dem Herrn ein neues Lied!“ sowie in der darauf folgenden Vesper Bachs Ratswahl-Kantate Nr. 29 „Wir danken dir, Gott!“ Das Programm der Festmusik, welche vor dem Weiheakt vom Rathausturme von einem Bläserchor ausgeführt wurde, war ebenfalls von Richter aufgestellt worden und enthielt folgende Nummern: 1. *Hans Leo Hasler* (weiland kursächsischer Hoforganist zu Dresden): „Wo Gott zum Haus nit gibt sein Gunst“, Choral (rhythmisch), 1610. — 2. *Heinrich Schütz* (weil. kursächs. Hofkapellmeister zu Dresden): „O Herr hilf, laß wohlgelingen!“, Symphonia sacra, d. 16. Maj Ao. 1651, dem Kreuzchor gewidmet vom Dresdener Bürgermeister Valentin Schäfer (Schütz, Gesamt-Ausgabe X, Nr. 5). — *Giovanni Gabriele*: Sonata für zwei Chöre (Cori spezzati) per cantar o per sonar (zum Singen oder zum Spielen), 1587. — 4. *Joh. Seb. Bach* (kursächs. Hofkomponist): Hymnus aus der Kantate: „Auf, schmetternde Töne der muntern Trompeten!“ Dramma per musica, König August III. gewidmet (um 1733). — 5. *Julius Otto* (weiland Dresdener Kreuzkantor): Sachsenlied „Gott sei mit dir, mein Sachsenland!“

— Die Firma F. W. Gadow & Sohn in Hildburghausen eröffnet eine Subskription auf den Klavierauszug von dem Oratorium „Das Sühneopfer des neuen Bundes“, für gemischten Chor, Soli, Streichquartett und Orgel von Karl Löwe. Der Preis ist auf 3 bis 4 M festgesetzt. Wir kennen das Werk und dürfen mit gutem Gewissen unsern Lesern die Bestellung eines Klavierauszugs empfehlen. Es wäre recht erfreulich, wenn viele Leser dieser Blätter durch Vorausbestellung die Herausgabe des hervorragenden Werkes im Klavierauszug ermöglichten.

— *Max Reger* wurde von der Universität Berlin zum Ehrendoktor der medizinischen Fakultät ernannt.

— Prof. *C. Ad. Lorenz* in Stettin erhielt vom König von Preußen den Kronenorden 3. Klasse.

— Der Jahresbericht (Nr. 11) der Hochschule für Musik (mit Theaterschule für Orgel und Schauspiel) in Mannheim, gibt ein erfreuliches Bild vom Gedeihen der Anstalt unter der Direktion *Carl Zuschneids*.

— Nachdem wir kürzlich über „Quo vadis als Oper“ (nach *Sienkiewiczs* berühmtem preisgekr. Roman) eine Notiz brachten, teilen wir heute mit, daß das zu gleicher Zeit erschienene dramatische Oratorium für den Konzertsaal „Quo vadis“ von *Felix Nowowiejski* nach mit außergewöhnlichem Erfolg stattgehabten Aufführungen in Amsterdam (4 Aufführungen, besucht von ca. 8000 Zuhörern) weitere Wiedergaben in Heilbronn, Kempten, Fürth, Brünn erlebte und für die nächste Konzertsaison in zahlreichen Städten des In- und Auslandes zur Aufführung vorbereitet wird.

## Besprechungen.

### Eine neue Liszt-Biographie.

Besteht die Notwendigkeit einer Liszt-Biographie? — Gewiß! — Am 22. Oktober 1911 begehen wir des Meisters 100. Geburtstag. Da wäre ein monumentales Werk über den Künstler, sein Leben und Wirken, seine Bedeutung für die zeitgenössische Kunst, für die Gegenwart und Zukunft erfreulich! — Liegen doch bis jetzt nur gewisse Versuche zu biographischer Darstellung vor. So u. a. die Bücher von Lina Ramann, von Eduard Reuß, von Rudolf Louis, von August Göllerich. Aber Zeit und Umstände verhinderten bisher, auch bei diesen Versuchen, eine völlig ausreichende Darstellung. Es mangelte noch an ganz erschöpfendem Material, und die Quellen flossen nicht immer rein und klar. In kurzem erscheint bei Breitkopf & Härtel in Leipzig als eine Sonder-Ehrung Liszts zu dessen 100. Geburtstage eine nach den Originalen vervollständigte Volksausgabe der Briefe Wagners und Liszts, diese bringt vielerlei Neues.

*Julius Kapps* Werk (erschienen bei Schuster & Loeffler in Berlin-Leipzig) weist neben Geiungenem viele Mängel auf. Der Autor, bisher nur bekannt durch eine kleine Broschüre „Wagner-Liszt — eine Freundschaft“, hat es gewiß gut gemeint. Er trägt viel, sehr viel Material zusammen; er reiht alle Episoden in dem vielbewegten Leben Liszts aneinander; er bringt auch einzelnes Neue und bisher Unbekannte; aber er bleibt völlig stecken im Stoff; er sieht alles nur aus nächster Nähe und registriert einfach, was er „entdeckt“ hat. Es fehlt vollständig der große Zug; es ist alles aus

der tiefsten Frosch-Perspektive geschaut: Das Wesen des großen Objekts, der Künstler Liszt, ist Herrn Kapp völlig verschleiert geblieben. Es fehlt das kongeniale Empfinden, das ein Künstler-Biograph unbedingt haben muß; es fehlt das mitfühlende Eindringen in die Psyche eines Genies, wie es Liszt war. So, wie Kapp schreibt. kann man auch die Biographie eines Balletmeisters oder Zirkusdirektors schreiben. Aber über Künstler schreibt man so nicht, trotzdem wir, wie Herr Kapp in der Einleitung besonders nachdrücklich betonen zu müssen meint, „alle schließlich doch bloß Menschen sind." (!) Gewiß, eine einwandfreie Weisheit! Aber man denke sich Schillers oder Goethes Leben in unzähligen, lediglich „berichtenden" Sätzen rein äußerlichen Charakters aneinander gereiht, — was würden das für „Biographien" sein! Wo Kapp über die „Künstlerschaft" Franz Liszts zu schreiben versucht und über das Heroische dieser großen Natur, da versagt er ganz und gar.

So tritt man mit gemischten Gefühlen an die Beurteilung des Buches.

Die ersten 60 Seiten führen lebendig ein in die Jugend, obgleich hier viel von Eduard Reuß entlehnt scheint. Aber man gewinnt ein anschaulich erzähltes Bild der Kindheit des kleinen Franz. Im Gegensatz zu Göllerichs memoirenhaften, oft zusammenhangslosen Aufzeichnungen ist hier die historische Linie konsequent festgehalten. Recht gut ist das Hineinwachsen des jungen Künstlers in seine Virtuosenzeit und die große Welt — Paris — gezeichnet, konsequent auch immer auf die beiden bedeutsamen Wesenszüge hingewiesen: seine propagandistische Tätigkeit für die Werke aufstrebender Künstler und seine große Uneigennützigkeit und Wohltätigkeit.

Nicht ohne Verständnis geschrieben scheinen mir persönlich die eingereihten Abhandlungen über Liszts Klavierkompositionen, seine Bedeutung als Schriftsteller, als Sinfoniker, als Lieder- und Kirchenkomponist. Ganz besonders der Abschnitt über die „Lieder" und Liszts Spiel bringt in knapper Form manches Treffende. Doch werden auch diese Betrachtungen in anders denkenden musikalischen Kreisen nicht ohne Widerspruch bleiben. Liszts Abwendung vom Virtuosentum und die durch die Überzeugung von der Seichtheit und Undankbarkeit der „Gesellschaft" herbeigeführten Motive, sein Entschluß, der wahren Kunst auf andere Weise zu nützen, seine Inaugurierung der fruchtbaren Epoche „Neu-Weimar" — all das ist überzeugend und wirkungsvoll erzählt.

Das schwierige Kapitel der Herzensromane Liszts und überhaupt seines Liebeslebens hat der Verfasser unter Heranziehung einer bedeutenden Zahl interessanter, vielfach unveröffentlichter Briefe zu lösen versucht. Aber hier machen sich wieder die Mängel eines feinen psychologischen Empfindens geltend. Man streitet darüber, welche von den beiden Frauen, die im Leben Liszts eine Hauptrolle spielten, die bedeutendere und einflußreichere gewesen ist. An rein geistiger Begabung steht wohl zweifellos die Gräfin d'Agoult höher, die Mutter jener großen Frau, die später zur Gattin eines Richard Wagner und zur Lenkerin Bayreuths berufen sein sollte. Daß die Gräfin Charakterschwächen hatte, die im französischen Temperament und in der Erziehung lagen, ist gewiß; ebenso daß später nach der Auflösung der Beziehungen diese Schwächen dem großherzigen Liszt in besonders nachhaltiger Beleuchtung erschienen. Daher erklären sich manche seiner herben Ausdrücke. Es ist aber nicht angebracht, die Fürstin Wittgenstein der Gräfin gegenüber als Idealbild hinzustellen. Verwunderlich ist nur, daß Herr Kapp zur Charakteristik der Fürstin wie überhaupt ihres zum Teil verhängnisvollen Einflusses auf Liszt und zur Beurteilung der ganzen Beziehungen zu Wagner und Bayreuth nicht den einzig entscheidenden Aufsatz der „Bayreuther Blätter" (1901, Juli) stärker herangezogen hat. Die charakteristischen Worte Hans von Bülows über die Gräfin d'Agoult und die Fürstin Wittgenstein in dessen Briefen scheint der Verfasser nicht zu kennen. Der Mangel an richtigem Blick wie an genauer Information macht sich bei der Behandlung der Herzensaffären wie überhaupt im ganzen II. Teil des Buches in erschreckender Weise geltend. Dazu verliert die Sprache an Kraft und Reiz; sie sinkt oft ins Saloppe und Triviale hinab.

Die schlimmsten Bedenken aber ruft der Schluß des Buches hervor. Man könnte schließlich über vieles Ungenaue, Schiefe und Kleinliche in der Darstellung des ganzen Buches hinwegsehen: hier, im Schlußkapitel, aber leistet sich der Verfasser so grobe Verstöße gegen die objektive Wahrheit, daß jeder gewissenhafte Mensch verpflichtet ist, allein aus diesem Grunde vor dem Buche zu warnen. Auch hier, bei der Schilderung von Liszts Tod und Begräbnis, fehlt jeder große Zug, fehlt dem Autor jedes tiefe und bezeichnende Wort. Der ganze Schluß liest sich wie ein schnell hingeworfener, tendenziös gefärbter Sensationsbericht. Soviel Sätze, soviel Ungenauigkeiten. Auch hier fehlt die Heranziehung des genannten „Bayreuther Blätter"-Aufsatzes, fehlt auch die Kenntnis der ziemlich genauen Darstellungen alles Äußerlichen in den damals erschienenen Tages- und Fachblättern! Dagegen hat der Autor blindlings aus den trübsten und höchst angreifbaren Quellen, aus den Niederungen eines so genannten Schülerkreises geschöpft.

So richtet er höchst unangebrachte, fast taktlose Angriffe auf offizielle Stellen, muß aber zugeben, daß die Tochter Liszts selbst bei der Überführung der Leiche zur Aufbahrung im Hause Wahnfried mit Hand angelegt hat und in der bekanntlich ungeheure künstlerische und gesellschaftliche Ansprüche stellenden bewegten Bayreuther Festspiel-Zeit am Platze war, wo es nur sich ermöglichen ließ. Es ist bedauerlich, daß sich der Autor hier zu höchst merkwürdigen Entgleisungen hat verleiten lassen. Ausdrücke, wie die, Liszt habe in seiner Wohnung „ohne jede Pflege" gesessen, müssen geradezu als leichtfertig bezeichnet werden, wo der Verfasser auf allen folgenden Seiten die stete Teilnahme der Tochter zugeben muß, die jeden freien Moment, den ihr die Leitung und Repräsentation bei den Festspielen ließ, zu dem Kranken und Sterbenden eilte. Auch dürfen nicht historisch völlig unwahre Stellen stehen bleiben, wie die, daß Liszts Grabstätte nicht in würdiger Weise heilig gehalten werde und daß kein Ton Lisztscher Musik erklungen sei usw.! Jeder, der Bayreuth kennt, weiß, daß dies absurde und ganz unverantwortliche Behauptungen sind! Allerdings wünschte Liszt die größte Einfachheit, daher auch das Holzkreuz auf dem Grabe! Und wie oft ist Lisztsche Musik bei den ständigen Gedenkfeiern erklungen am 31. Juli in Wahnfried und im alten Bayreuther Opernhause!

Erstaunlich ist es schließlich auch, daß Hans von Wolzogens stimmungsvolles, den Standpunkt des Hauses Wahnfried poetisch erhaben charakterisierendes Gedicht „Er wollte helfen, nimmer richten; — So schuf er Freude, trug er Schmerz" nicht in der „Biographie" enthalten ist. Der Verfasser scheint geflissentlich sich alles fern gehalten zu haben, was nur irgend ein ideales und verklärendes Licht auf sein Objekt hätte werfen können.

So ist die Biographie für das große Publikum in den wichtigsten Punkten bedauerlich irreführend und für den Musiker ebenfalls oft verwirrend. Man wird nicht ohne Besorgnis dem in recht geschmackloser Weise angekündigten „Volks-Wagner" von demselben — offenbar sehr schnellschreibenden — Autor entgegensehen. Der Verlag behauptet in unglaublich bombastischen buchhändlerischen Anpreisungen, es gäbe eigentlich noch keine populäre Wagner-biographie! Ein sehr kühnes Wort! Selbst die umfangreiche Biographie Glasenapps hat in ihren einzelnen Bänden schon 4 und 5 Auflagen erreicht! Chamberlain und die vielen anderen erfreuen sich größter Popularität und Richard Bürkner, der „Volks-Wagner" im eigentlichen Sinne des Wortes ist hier ausdrücklich bei seinem Erscheinen als ein wirkliches Volksbuch über Wagner bezeichnet worden. Wozu also der gänzlich überflüssige Versuch eines in rebus Wagnerianis völlig unbekannten Außenseiters? Gegen solche überflüssige Büchermacherei kann man gar nicht genug Einspruch erheben! Erich Kloss.

**Kleiner Sängerfreund.** Eine Sammlung der bekanntesten und beliebtesten Lieder für Männerchor. Band I. 13 Auflage. Hildburghausen, F. W. Gadow & Sohn.

Die Sammlung enthält 60 allgemein bekannte und beliebte Lieder für vierstimmigen Männerchor. Daß sie schon 13 Auflagen erlebt hat, verdankt sie wohl in erster Reihe dem kleinen Taschenformat, in dem sie erschienen ist, und dem außerordentlich billigen Preise von 40 Pf. E. R.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

# BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

XV. Jahrgang.
1910/11.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

Nr. 3.
Ausgegeben am 1. Dezember 1910.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 S. Text und 8 S. Musikbeilagen.
**Preis:** halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen
durch jede Buch- und Musikalien-Handlung
**Anzeigen:**
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.






## Franz Liszts Kirchenmusik.

Von **Eugen Segnitz.**

III.

### 2. Die Messen.

Liszt schrieb fünf Messen. Zwei von ihnen sind Votivmessen, die Graner und die Ungarische Krönungsmesse, zwei andere wieder, die in C moll und die Missa Choralis, sind Missae de tempore, das Requiem endlich eine Missa pro defunctis.

Auf Ansuchen des Fürst Primas von Ungarn komponierte Liszt die Missa solemnis zur Feier der Einweihung der Basilika in Gran.[1]) Sie entstand in der Zeit von März bis Mai 1855, erfuhr aber, nachdem der Meister mehreren Aufführungen beigewohnt hatte, noch manche Änderungen und Zusätze. Liszt ging in dieser Messenkomposition vom Wesen der heiligen Handlung selbst aus, ordnete sich ihr als Musiker gleichsam unter und erfüllte den alten Messetext mit neuen musikalischen Stimmungen. Im Gegensatz zu den Hohen Messen eines Bach (H moll) und Beethoven (D dur) war diejenige Liszts bei aller Größe der äußeren Anlage unmittelbar für den Kultus gedacht. Mehrere Briefstellen eröffnen uns einen Einblick in des Tondichters Empfindungswelt. (An Haslinger in Wien, Frühjahr 1857:) „Indem ich heute das Werk nach sorgfältigster Prüfung zum Druck absende, habe ich vollends das beruhigende Gefühl, daß es felsenfest gegenüber der Expektoration der gewöhnlichen Kritik stehen kann und bei denen, welche in den gelichteten Regionen der Kunst zu glauben, zu hoffen, zu lieben und beten befähigt sind, mit nachsichtsvoller Liebe aufgenommen werden wird....“ (An Carl Gille:) „Sie können versichert sein, daß ich mein Werk nicht komponiert habe, etwa wie man ein Meßgewand anstatt eines Paletots anziehen möchte, sondern daß es aus wahrhaft inbrünstigem Herzensglauben, so wie ich ihn seit meiner Kindheit empfinde, entsprossen ist. . . .“ (An Richard Wagner, 2. Mai 1855, Weimar:) „Während diesen letzten Wochen hatte ich mich gänzlich in meine Messe eingesponnen, und gestern bin ich endlich damit fertig geworden. Ich weiß nicht, wie das Ding klingen wird, — kann aber wohl sagen, daß ich mehr daran gebetet als komponiert habe....“ (An die Freundin:) „Ces choses doivent être comme le Christ: genitum, non factum.“

Die Graner Festmesse, deren Aufführung 1856 stattfand, besteht aus den bekannten sechs Sätzen Kyrie, Gloria, Sanctus, Benedictus und Agnus Dei.

Schon der erste Satz, das Kyrie, zeigt, daß wir es hier mit einem musikalischen Kultusakte zu tun haben. Der geistliche Vorgang am Hochaltar bestimmt allein seine musikalischen Proportionen; die Musik begleitet jenen nur, verklärt und illustriert ihn nur, ohne deshalb in unkünstlerische Unfreiheit und Gebundenheit zu fallen. Die zweiteilige Komposition eröffnet geheimnisvoll der Dreiklang ohne Terz (G dur), erst in den unteren, dann in den oberen Stimmen. Immer stärker und

[1]) Verlag von J. Schuberth & Co. in Leipzig.

bis zu verzweiflungsvollem Schrei anwachsend, ertönt das „eleison“, bis es allmählich durch die Stimmen hindurchgehend, wieder verklingt. Dieses




Ablösen der einzelnen Stimmen, das durch Hinaufschreiten in höhere oder Hinabgehen in tiefere Lagen bedingt wird, ist ein speziell Liszt angehöriges Verfahren, ausgesprochen instrumentaler Natur und sehr häufig von großer und oft auch überraschender Wirkung. Ein wundervoller Satz ist das „Christe eleison“ (B dur) mit der glaubensinnigen und ergebungsvollen Stimmung. Der Tenor intoniert, die




anderen Solostimmen folgen und führen das schöne Intermezzo kirchlicher Lyrik weiter, bis der gesamte Chor aufs neue das (D dur) Kyrie mit gewaltiger Kraft anstimmt.

Das Gloria (H dur) ist wieder von übersichtlichster Anlage. Das Christe eleison-Motiv tritt gleichfalls auf und charakterisiert überhaupt die ganze Messe. Tatsächlich braust es in diesem Gloria-Satze „wie Orgelton und Glockenklang“, erst leise, dann immer stärker hören wir den geistlichen Weckruf:



Der Frauenchor singt das fanfarenartige Gloria, worauf der Chor mit einstimmt. Das „In terra pax“ überträgt Liszt, um einen neuen Ruhepunkt zu gewinnen, dem Soloquartett. Immer wieder respondiert der Chor, gleichsam dem Priester und die Gemeinde nachahmend. Ein scharf umrissenes Thema liegt




dem in Fugenform ausgeführten „Cum sancto spiritu“ zugrunde. Immer höher steigt die Erregung, der Blick ist unverwandt nach oben gerichtet, das energisch aufsteigende Motiv:



regiert die musikalische Fassung des, den Satz in höchster Gradation abschließenden Amen.

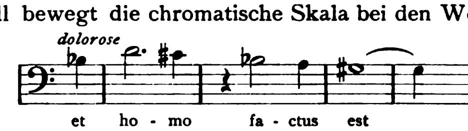
Im Credo (C dur) gab Liszt der Doxologie musikalisches Gewand und künstlerischen Ausdruck. Das Hauptthema tritt orchestral, in feierlichem, aber



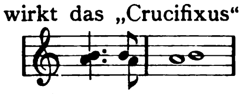

fest entschlossenem Andante auf und beschließt in sich alles Motivische, was noch zur musikalischen Aussprache der Konfession vonnöten ist. Einen schönen Kontrast gibt sodann die Stelle von der Göttlichkeit Christi in dem weichen H dur:




die vom Chor leise begleitet wird. Wie Liszt den doxologischen Stoff ins Individuelle umbildete, beweist auch der Passus von des Heilands Menschwerdung, wo die (Männer-) Stimmen schmerzlich still bewegt die chromatische Skala bei den Worten




„et homo factus est“ hinabgehen — ein Stimmungsausdruck, der später, wenn auch in anderer, neuer Tonfolge bei dem „sub Pontio Pilato passus et sepultus“ wiederkehrt. Noch bedeutender beinahe wirkt das „Crucifixus“ mit seinem Sekunden-Motiv,



das in allen Stimmpaaren und Stimmlagen auftritt und, die Seele verwundend, das „etiam pro nobis“ vorbereitet. Die Ecclesia militans feiert der Tondichter mit grandios aufgebauten einfachen, darum aber um so bedeutender wirkenden Dreiklängen am Ende des ganzen Satzes.

Anbetung und Lobpreisung ist die Signatur des Benedictus (Es dur). Der kurze Satz mit dem empfindungsvollen Thema ist allein dem Soloquartett überlassen und von köstlicher Klangwirkung.




Es ist wieder das Christe eleison-Thema: dort nur vertrauensvolle Bitte, hier gütige Erfüllung.

Das Agnus Dei mit dem Dona nobis pacem beschließen die Messe. Im großen und ganzen findet das von früher her bekannte Material wiederum Verwendung. Nur daß die Motive oft melodisch und rhythmisch sehr bedeutend variiert neben einzelnen neuen Gedanken auftreten.

Mit dem Christus-Oratorium zusammen ist die Missa solemnis Liszts größte Tat auf kirchenmusikalischem Gebiete. Und doch nannte sie der Meister nur „ein demütiges Gebet zu dem Allmächtigen und dem Erlöser“! Vielen Hörern wird der Dichter Alfred Meißner aus der Seele gesprochen haben, als er im März 1857 an die Fürstin Wittgenstein

schrieb: „Könnte ich doch diese poesievolle Dichtung noch einmal hören! Das rauscht vorbei, unwiederbringlich und läßt nur einen Traum der sehnsuchtsvollsten Erinnerung zurück! Dieses ‚Incarnatus‘, dies ‚homs factus est‘ — welche Poesie! Die Messe Liszts versetzte mich mit einem Schlage in jene christliche Welt zurück, die ich längst vergessen, obwohl sie noch in mir lag, und die nun unnennbar rührend wieder vor mir auftauchte, wie eine Erinnerung aus den Knabenjahren. Den Eindruck vergesse ich nie.“

Franz Liszt hat sich auch auf der Höhe des Lebeno stehend, den Glauben seiner Kindheits- und Jugendjahre treu bewahrt. Hierin liegt ein beträchtlicher Teil jener geheimnisvollen Wirkungskraft, die seiner Kirchenmusik innewohnt.

* * *

Die zweite Instrumentalmesse („Ungarische Krönungsmesse“[1]) komponierte Liszt 1866—67 in Rom zur Feier der Krönung Kaiser Josephs von Österreich zum König von Ungarn. Auch sie steht, gleich jener, als Kultusmesse auf dem Boden strenger Kirchlichkeit. Der nationale Charakter ist ihr aufgeprägt wie selten einem anderen Werke kirchlicher Tendenz. In einem Briefe „an die Freundin“ (vom 16. September 1856) legt Liszt dar, wie er zugleich als Katholik und als Ungar fühlt. Er schreibt: „En résumé je note deux points: D'une part j'ai acquis cette pleine consciences que la tâche que je remplis en ce monde fait partie intégrante de la gloire nationale. (C'est dans le sens que l'archevêque d'Udine m'a salué du titre de ‚gloria della Ungheria‘ — ce qui me met fort au large pour être ad libitum modestement fier on fièrement modeste.) Et de l'autre, j'ai pris sérieusement position comme compositeur religieux et catholique. Or c'est là un champ illimité pour l'art et que je me sens la vocation de cultiver vigourcusement.“

Liszt schrieb im vorliegenden Falle als guter ungarischer Patriot, was sich ja mit seiner christkatholischen Strenggläubigkeit auch ganz gut vertrug. Er verwendete z. B. im Credo der Krönungsmesse durchgehends Materialien des gregorianischen Chorals und führte andernteils Melodien in die „ungarische“ Kirchenmusik ein, die unmittelbar aus dem Empfinden seines Volkes hervorgegangen waren und sich teilweise in seiner Klaviermusik (vergl. Rhapsodie Nr. 13 u. a.) wiederfinden. Kirchliches und Weltliches verschmolz in dieser Messe in einem Gusse, derartig, daß keins das andere überragte, wohl aber beide Richtungen sich einander vollkommen durchdrangen. Wie andere vor und nach ihm, so erweiterte auch Liszt die Form der Messe durch Graduale und Offertorium. Wie gesagt, in der Krönungsmesse zog die Welt in den festlich geschmückten Dom hinein und die Kirche verließ ihr Heiligtum und vermischte sich mit jener. Nur ein Genie wie Liszt durfte wagen mit dieser Reciprocität zu operieren. Im Reformationszeitalter war dasselbe schon in die Erscheinung getreten, aber als künstlerischer Prozeß, dessen Agens nicht im einzelnen (wie hier in Liszt) sondern in der Allgemeinheit, in der Volksseele lag.

[1]) Verlag von J. Schuberth & Co. in Leipzig.

Man wird kaum fehlgehen, wenn man Liszts Ungarische Krönungsmesse als eine musikalische Gelegenheitskomposition großen Stils auffaßt. Liszt kannte beides: den Prunk und die Prachtliebe der Welt und die Asketik und Strenge, deren die Kirche genug Beispiele aufzuweisen hatte. Die Arbeit konnte Liszt, der sich selbst „halb Zigeuner, halb Franziskaner“ nannte, nicht unwillkommen sein. Sie gelang ihm, wenn auch nicht in allen einzelnen Teilen gleichmäßig. Viele Stellen, z. B. im Kyrie, im Sanctus und Benedictus, enthalten wunderbare Schönheiten. Trotzdem darf ausgesprochen werden, daß die Messe weder an die Bedeutung der Missa solemnis noch des „Christus“ heranreicht. Der sich notwendig machende al fresco-Stil mag viel Schuld daran haben. Früher ist das auf gehässige Manier, später in mehr apologetisch entschuldigender Form ausgesprochen worden. Liszt selbst empfand es Er sagte: „Als Werk ist diese Messe, musikalisch gesprochen, schwach genug. Die Notwendigkeit, in der ich mich befand, so wenig Musik als möglich zu machen, um nicht unnötigerweise die an sich schon sehr langen Zeremonien der königlichen Salbung auszudehnen, verbot mir durchaus jegliche Entfaltung, alle Neben- und Zwischengesänge, Ausschmückung und Überladung, wie solche große Meister und große Werke aufweisen. Dennoch scheint es mir, daß die Krönungsmesse innerhalb dieser engen Grenzen eher abgekürzt als nur zugestutzt sei und daß darin das ungarische Nationalgefühl und der katholische Glaube als die beiden Haupttöne erklingen und miteinander übereinstimmen.“

* * *

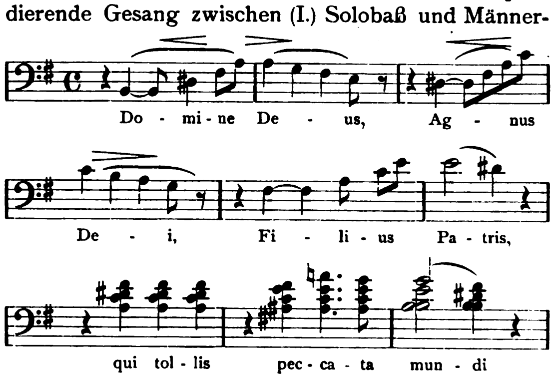
Um das Jahr 1848 schrieb Liszt die (der Entstehungszeit nach) erste seiner Messen, wohl in jener Zeit, als er seinen väterlichen Freund, dem Franziskanerpater Albach in Eisenstadt einen Besuch machte. Die Missa quattuor vocum ad aequales concineuse organo[1]) erfuhr mehrfache Zusätze und Veränderungen, bevor sie in der nun feststehenden Gestalt erschien. Sie ist für den kirchlichen Gebrauch geschrieben und ihre fünf Sätze zeichnen sich durch Knappheit der Form und streng kirchliche Haltung aus. Ja, an einigen Stellen ist sie von solcher Herbheit, daß man an das Kunstaxiom des Cinquecento, das wahrhaft Edle müsse notwendigerweise farblos sein, erinnert wird. In einem Briefe an Herbeck (Januar 1857) charakterisiert der

[1]) Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Meister selbst die einzelnen Sätze, nachdem er betont hat, das Studium dieses Werkes erfordere „religiöses Vertiefen, Versenken, Aufgehen, Verklären, Umschatten, Beleuchten, Beschwingen — mit einem Worte, katholische Andacht und Begeisterung. Das Credo muß felsenfest wie ein Dogma erklingen; das Sanktus geheimnisvoll und wonnig schwimmen; das Agnus Dei (wie das Miserere nobis im Gloria) sanft und tief elegisch accentuiert werden, mit dem innigsten Mitgefühl der Passion Christi; und das Dona nobis pacem ruhig, versöhnend und glaubensvoll dahinschweben wie duftender Weihrauch.“ Eine unverkennbare Schwäche der thematischen Erfindung zeigen die beiden Sätze Sanctus und Benedictus, gewaltig aber wirkt das Credo durch die Wucht der Deklamation, zu welcher das leidensvolle Crucifixus mit der herabsteigenden verminderten Septime einen vollen Kon-




trast bildet. Wundervoll wirkt auch der respondierende Gesang zwischen (I.) Solobaß und Männer-




chor, wo die Einzelstimme zweimal in der Oberterz intoniert und der Chor piano die Anrufung ergänzt.

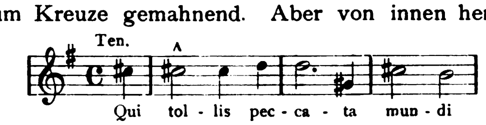
Ebenfalls für den praktisch kirchlichen Gebrauch bestimmt, aber der Ausführung nach schwieriger ist die Missa Choralis für gemischten Chor mit Orgelbegleitung.[1]) Sie entstand 1859 auf der Altenburg in Weimar, in der berühmten chambre bleue, dem nach dem Garten zu gelegenen Arbeitszimmer Liszts, wo auch die sinfonischen Dichtungen, die Faust- und die Dante-Sinfonie, die H moll-Sonate und vieles andere komponiert wurde. Der Meister nähert sich in der Missa choralis dem Stile der altrömischen Messe, ohne jedoch den eigenen individuellen Standpunkt aufzugeben. Gleich das Kyrie ist gregorianisch, bei allem Wohllaut doch ernst



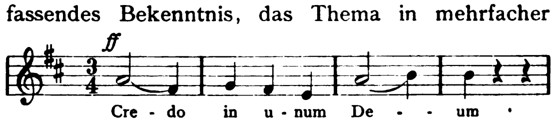

und streng, fast ausnahmslos in dieser beinahe gedrückten Stimmung verharrend und sich noch tiefer hinein bohrend, wenn der Baß das schwere Kyrie-Motiv dreimal wiederholt und die anderen Stimmen



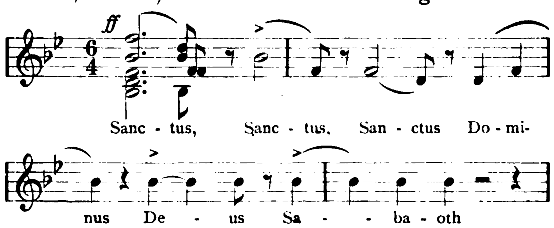

portamento in synkopierten Viertelakkorden Anteil nehmen. Gewaltig wirkt in der Folge der große Ausruf des „Gloria“, mit dem dreistimmig gehaltenen respondierenden „Et in terra pax“. Als Responsorium erscheint auf das „Qui tollis peccata mundi, miserere nobis.“ In Demut und schmerzlicher Zerrissenheit erklingt das Thema, recht an die Andacht zum Kreuze gemahnend. Aber von innen heraus



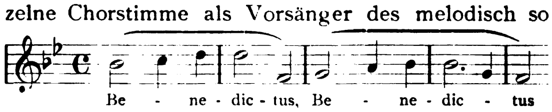

tönt bald darauf das Credo als ein großes umfassendes Bekenntnis, das Thema in mehrfacher




Transposition gleichsam zu nachdrücklicherer Versicherung mehrfach wiederholend und den Weltenheiland als „genitum, non factum“ anbetend. Wie des Christen Weg durchs Kreuz zur Krone führt, veranschaulicht musikalisch das Sanctus mit dem feierlichen Rufe in den durch Terztonarten (B dur, G moll, Es dur) schreitenden Akkordfolgen. Dieser




einfache Dreiklang mit dem dann folgenden Unisono der vier Stimmen in einfach akkordischer Zerlegung nach oben steigend, wirkt erschütternd. Haben wir hier die gesamte christliche Gemeinschaft vor uns, so erklingt dagegen das Benedictus in kleinerem Kreise, responsorisch gedacht, derart, daß jede einzelne Chorstimme als Vorsänger des melodisch so




schön geschwungenen Themas erscheint. Der Satz ist von wundersam poetischem Reiz. Im Hosianna

[1]) Verlag von C. F. Kahnt Nachfolger in Leipzig.

beruhigt sich alles, gleichsam allmählich in stumme Anbetung des Allerheiligsten versinkend, bis der Satz schließlich im Gesange zweier Solosoprane verklingt. Wieder etwas schmerzhafter bewegt hebt das Agnus Dei an, bezeichnend wirkt hier das chromatisch ausgestattete Miserere nobis des Basses,




dem dann das abschließende, das Motiv des Eingangschors aufs neue anstimmende Dona nobis pacem beruhigend und Erhörung verheißend gegenübersteht.

Dem Andenken seines früh verstorbenen Sohnes Daniel widmete Liszt das Requiem für Männerstimmen mit Orgelbegleitung.[1] Es entstand in Rom 1867 zu 68. Viel später (am 22. Februar 1883) schrieb Liszt an Lina Ramann: „Seit meinen Jugendjahren halte ich das Sterben für viel einfacher als das Leben. Wenn auch öfters furchtbare, langwierige Schmerzen dem Tode vorangehen, bleibt er immerhin die Erlösung unseres unfreiwilligen Jochs der Existenz . . . In meinem Requiem (für Männerstimmen versuchte ich der milden, erlösenden Stimmung des Todes Ausdruck zu verleihen. Sie zeigt sich selbst an ‚Dies irae', wo die Schreckensherrschaft nicht zu vermeiden war: auf der dreiteiligen Strophe

‚Qui Mariam absolvisti,
Et latronem exaudisti,
Mihi autem spem dedisti.'

liegt der innig sanftmütige Accent, der von gewöhnlichen Sängern nicht leicht getroffen wird."

Im Requiem schuf Liszt wieder ein Werk streng kirchlicher Tendenz, die ihn dazu vermochte, zugunsten des rituellen Gebrauchs sich allen Ausspinnens des Musikalischen zu begeben, sofern es nicht die Sache allein betraf. Demzufolge sind die einzelnen Sätze (wie jene der C moll-Messe) von besonderer Knappheit und Kürze. Der Grundton für alle Stimmungen wird normiert durch den Inhalt und Begriff des feierlichen Totenamts. Eigenartig, oft auch wieder von besonderer Herbheit sind die Harmoniefolgen, teils aus dem Wesen altkirchlicher Kunst hervorgegangen, teils durchaus neuer Art.

Gleich im ersten Satze bestätigt sich Liszts Wort, daß die „milde, erlösende Stimmung" in dem Requiem vorherrsche. Beinahe nur psalmodierend singt der erste Baß das Thema:

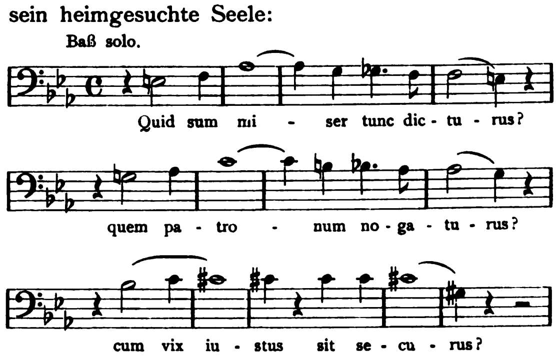



[1]) Verlag von C. F. Kahnt Nachfolger in Leipzig.

die weiche As dur-Tonart behauptet den Vorrang; die Stimmung ist wohl ernst, aber von einer milden, ergebungsvollen Traurigkeit — nicht der Starrheit des Todes wird gedacht, sondern des beruhigenden Psalmwortes „Quia apud se propitiatio est". Charakteristisch hierfür sind u. a. die weichen, von Tenor II und Baß I gesungenen Terzengänge auf die Worte „dona nobis" und „Eleison Christe". — Im „Dies irae" rollen sich apokalyptische Bilder auf. Unisono setzt der Chor im Fortissimo ein, von der Orgel gestützt, bald darauf („Tuba mirum") auch von den Trompeten und Posaunen begleitet, ohne jedoch den



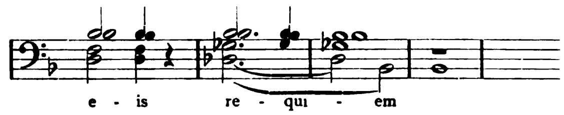

gewaltigen Textesinhalt zu ausgedehnter Illustrierung und Kolorierung durch die Musik auszunutzen. Vor dem Christus Judex erzittert die vom Sündenbewußtsein heimgesuchte Seele:




aber bald steht die Gewißheit der Absolution auf sicherer Grundlage — die Bässe bekennen, wieder in harmonischen Terzenfolgen, „Ingemisco tanquam reus" zur Vorbereitung auf die folgende Stelle des „Qui Mariam absolvisti". Religion und Poesie vereinigen sich hier; die Vision der Assunta leuchtet hinein in das Dunkel von Zagheit und Ungewißheit; den ruhig hingehenden Gesang begleiten sanfte Flötenregister der Orgel mit fein ausgeführtem Arabeskenwerk. Der Wechsel in der Schilderung jener, die zur Rechten und Linken des Weltenmeisters stehen werden, ist musikalisch eindringlich wiedergegeben. Auf das strenge „Confutatis" und lebhaft sich erregende „Lacrymosa" folgt als Schluß das besänftigte, auf Frieden deutende „Pie Jesu", das pp ausklingt in reinem C dur. — Bewegte und mannigfaltige Empfindungen löst das Offertorium im Tonsetzer aus. Auf die teilweise respondierenden Anrufe des Schöpfers und die Bitte um Befreiung erklingt das, zwischen Soloquartett und Chor vorübergehend geteilte „Hostias et preces" in mysteriöser, scheuer Zurückhaltung, um bald darnach im „Sanctus" wieder dem Ausdruck energischer Gewißheit Platz

zu machen. Einen kirchlich-lyrischen Ton schlägt das Baßsolo „Qui venit“ an, von der Orgel ausführlich begleitet und von dem achtstimmigen Chor weiter und zu Ende geführt. — Das „Agnus Dei“ schließt die Totenmesse ab (Liszt hat ihr noch ein „Libera me“ angefügt). Noch einmal ertönt die Bitte um Ruhe, eingeleitet von der Anrufung des




barmherzigen Heilandes, vom Baßsolo und Soloquartett ausgehend zu der großen Steigerung des achtstimmigen Chors.

Noch zu erwähnen ist hier die Missa pro Organo lecturam celebrationi Missarum adiumento inserviens. Sie ist 1878 auf 79 entstanden, der Fürstin Wittgenstein gewidmet und für den Gottesdienst, zur Begleitung der stillen Messe bestimmt, ein Werk, das die Spuren des Alters unverkennbar aufweist und in seiner Einfachheit wohl religiöses Gefühl aber keinen persönlichen Zug zeigt.

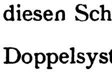
## Wie lehre ich das Notensystem.

Von **Walter Howard.**

I.

Die letzten Jahre haben uns verschiedene Versuche beschert das Notenbild zu vereinfachen, um das Musiklesen möglichst zu erleichtern. Angesichts der zunehmenden Komplikation des Stimmengewebes in der modernen Musik scheint ein Bestreben, die technischen Grundlagen der Musik auch nach dieser Seite hin einer einfacheren Lösung entgegenzuführen, durchaus berechtigt. Ja die Zeit scheint nicht mehr fern, wo eine derartige Lösung dringende Notwendigkeit wird und das Problem (des Partiturbildes besonders) praktisch gelöst werden wird. Bis heute begnügt man sich allerdings mit dem Seufzen über den Zopf, der uns hier in erfreulicher Qualität anhängt, und zeigt sich gar nicht besonders geneigt den Vorschlägen eines *Öttingen* (welcher für eine Einheitspartitur unter alleiniger Verwendung des Baßschlüssels kämpft) oder eines *Stephani* (der wieder den Violinschlüssel allein am Leben lassen will), praktisch näher zu treten. Das mag nun allerdings auch mit daran liegen, daß die Allgemeinheit wenig geneigt ist, solchen ratikalen Änderungen im Partiturbild zuzustimmen, und lieber geduldig abwartet bis sich ein Mittelweg findet, der ohne große Umwälzungen im Notendruck, wie in der Praxis des Unterrichtes und Musizierens selbst sich durchführen läßt. Einen solchen Mittelweg möchte ich mit folgendem in Vorschlag bringen.

Mit allen einsichtigen Musikern bin ich der Ansicht, daß die transponierenden Instrumente auf jeden Fall sich gefallen lassen müssen, daß ihre Noten künftig so geschrieben werden wie sie klingen. Auf die ja allgemein bekannten Einzelheiten brauche ich hier nicht einzugehen. Aber weiter dürfen wir nicht gehen. Die Versuche von Stephani oder Öttingen auch den Bratschenschlüssel und den Violin- resp. Baßschlüssel zu beseitigen vereinfachen nicht mehr das Partiturbild, sondern sie komplizieren es wieder, indem sie die Oktavwerte verwischen. Auch die mir bekannt gewordene Idee des rühmlichst bekannten Schöpfers des Tonwortes *Carl Eitz*, Eisleben, das Baß- und Violinsystem durch Anfügen je einer Linie, beim Baßsystem unten und beim Violinsystem oben konkruent zu machen, kann aus diesem Grunde nicht empfohlen werden, um so weniger, als sie eine Umbildung des Notensystems erfordert, welche gar nicht durchzuführen wäre ohne immense pekuniäre Opfer, von den Umwälzungen in der Musikpraxis gar nicht zu reden.

Der Leser wird mir gern zustimmen, daß die Bestimmung der Oktaven notwendig leicht sein muß, und daß die Beibehaltung des Violin- und Baßsystems deshalb nützlich sich erweisen wird. Weniger wird der Leser sich vielleicht mit meinem Vorschlag einverstanden erklären auch den Bratschenschlüssel beizubehalten. Ich hoffe aber den Skeptiker überzeugen zu können, daß es einen Weg gibt, diesen Schlüssel nicht mehr als ein die Einheit des Doppelsystems:  störendes Element zu empfinden, sondern vielmehr als einen Teil desselben, der seine wichtigen Dienste leistet.

Zuerst sei festgestellt, daß die in Altlage klingenden Instrumente unbedingt günstiger mit diesem Schlüssel arbeiten können, als mit dem Violin- oder Baßschlüssel, bei denen sie fast durchweg auf Hilfslinien operieren müssen. Die Forderung von Stephani, Öttingen und Eitz, ein System zugrunde zu legen, läßt sich trotz Beibehaltung der drei erwähnten Schlüssel erfüllen.

Die Lösung der Frage ist gegeben, wenn wir die drei von mir bevorzugten Schlüssel etwas anders betrachten als man bisher gewohnt ist. Es wird sich zeigen, daß nicht die Schlüssel selbst unseren

Sinn verwirren, als vielmehr die Auffassung, welche wir von ihnen haben. Wir wollen also den Violinschlüssel, den Baßschlüssel und den Bratschenschlüssel beibehalten und sie nur auf eine neue Art lehren und ansehen lernen.

Es scheint notwendig einmal darauf hinzuweisen, daß es immer nur die Auffassung ist, die wir von einer Sache haben, welche uns diese Sache klar oder unklar, leicht oder schwer begreiflich erscheinen läßt. Daß es wiederum aber immer nur eine Auffassung geben kann, welche die sachgemäßeste ist und uns vor allen anderen das Behalten und in Beziehung setzen der aufzufassenden Sache restlos, oder doch weitestgehend ermöglicht. Es muß also der größte Wert auf die Erklärung jeder Sache gelegt werden, um dem Gedächtnis seine Aufgabe möglichst zu erleichtern, wenn es allein bestimmend für die Verwendbarkeit eines Gelernten ist, in welcher Form es an uns herangetragen und später im Unterbewußtsein bewahrt wird. Wenn *Hugo Riemann* und andere ähnliches vorgeschlagen haben als ich hier sagen will, so war es eben nur ähnliches, niemals dasselbe, also auch nicht gleichwertig, sondern eben anderswertig.

Der Leser möge entscheiden, ob ich durch noch größere Genauigkeit in der Ausdrucksweise als meine Vorgänger das Lernen und so das Merken und Verwerten bis auf ein letztes Minimum erleichtert habe. Ein Beispiel genüge. Unstreitig ist der Bratschenschlüssel als zusammengesetzt aus den untersten Linien des Violinsystems und den obersten Linien des Baßsystems zu verstehen. Das wird aber den Bratschisten niemals bewußt, weshalb sie in der Regel unfähig sind ihren Bratschenschlüssel auf dem Klavier zu spielen, oder umgekehrt auf der Bratsche Baßschlüssel abzuspielen. Halte mir niemand vor, daß es Bratschisten gibt, die das können. Ich weiß das. Aber diese sind die Ausnahmen, die wenigen Mitglieder der großen Orchester; die Masse der Bratschisten steht auf den von mir charakterisierten Standpunkt. Wird nun das Notensystem so gelehrt, wie ich vorschlagen möchte, so lernt jeder mit Leichtigkeit die drei Schlüssel als die drei Teile eines Ganzen verstehen, womit, seien wir offen, erst ein Verstehen der Notenschrift als Musik ermöglicht wird.

Die hier zu besprechende Art das Notensystem zu lehren unterscheidet sich von allen gebräuchlichen, und meines Wissens jemals empfohlenen, allein dadurch, daß die Linie auf welcher das c̄ liegt mit in die zu zählenden Linien einbezogen wird. Durch diese Maßnahme wird die Zusammengehörigkeit des Violinsystems und Baßsystems restlos verdeutlicht. Diese Zusammengehörigkeit, ebenso wie die Einfügung des Bratschensystems oder besser Altsystems in das Violin- und Baßsystem muß durchaus begriffen sein, soll das Notensystem die Tonhöhenunterschiede leichtfaßlich erklären. Nach der alten Lehrweise wird die Bedeutung der genannten Systeme für die einzelnen Oktaven dem Lernenden erst allmählich klar. Ja nicht selten finden wir Musiker (eigentlich sind davon nur wieder die Mitglieder großer Orchester auszunehmen) denen die Verwandtschaft der einzelnen Systeme durchaus unklar ist. Dilettanten werden selten oder nie über die Bedeutung des Altsystems klar, können dieses nicht in den Violin- oder Baßschlüssel umsetzen, oft herrscht bei ihnen auch noch Unwissenheit über die Oktaven, für welche die Schlüssel Vertreter sind. Das ganze Unheil wird durch den Mangel einer Benennung der c̄-Linie hervorgerufen. Im Altsystem bildet die c̄-Linie die mittelste Linie, erfordert also eine Bezeichnung, man nennt sie die dritte Linie. Die dritte Linie im Violinsystem trägt aber h̄ und die dritte Linie im Baßsystem gar d. Daß muß doch Verwirrung anrichten, und schon eine bedeutende Klarheit im musikalischen Denken erfordern bis der Schüler sich darin zurecht findet.

Nennen wir die c̄-Linie die erste Linie und zählen von dieser nach oben und unten weiter, so hat das Altsystem folgende Linienbezeichnung

3. Linie nach oben
2. Linie nach oben
1. Linie
2. Linie nach unten
3. Linie nach unten

Die Zwischenräume folgen stets auf die gleichbenannte Linie, also:

3. Lin. n. ob.
2. Zwischenr. n. ob.
2. Lin. n. ob.
1. Zwischenr. n. ob.
1. Lin.
1. Zwischenr. n. u.
2. Lin. n. u.
2. Zwischenr. n. u.
3. Lin. n. u.

Fügen wir an das Altsystem nach oben und unten noch je drei Linien an, so erhalten wir ein 11-Liniensystem:

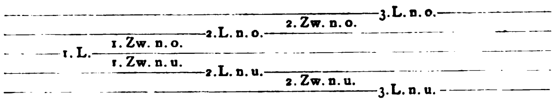
6. L. n. o.
5. L. n. o.
4. L. n. o.
3. L. n. o.
2. L. n. o.
1. L.
2. L. n. u.
3. L. n. u.
4. L. n. u.
5. L. n. u.
6. L. n. u.

Um dieses übersichtlicher zu gestalten, lassen wir die mittelste Linie, die erste Linie aus und schreiben sie künftig nur noch stückchenweise wenn wir sie brauchen. (Im ersten 11-Liniensystem, das der Lernende zu sehen bekommt, können wir diese erste Linie, die wir die blinde Linie nennen wollen, punktiert geben.) Die Akkolade symbolisiert die erste Linie in ihrer Spitze. Die Zwischenräume heißen dann weiter:

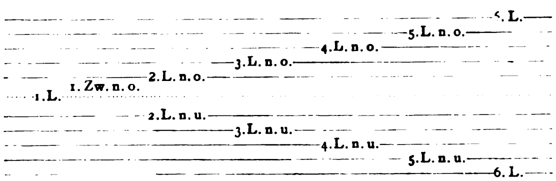
5. Zw. n. o.
4. Zw. n. o.
3. Zw. n. o.
2. Zw. n. o.
1. Zw. n. o.
1. Zw. n. u.
2. Zw. n. u.
3. Zw. n. u.
4. Zw. n. u.
5. Zw. n. u.

Die Entfernung zwischen der zweiten Linie nach oben und zweiten Linie nach unten wird der Deutlichkeit halber etwas erweitert.

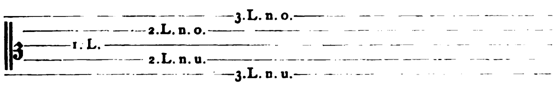
Brauchen wir für ein Instrument resp. eine Stimme nur einen Teil des Systems, so greifen wir entweder auf das Mittelstück, das Altsystem zurück:



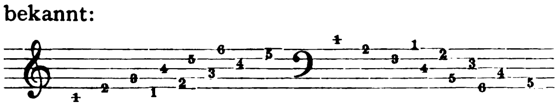

oder wir benutzen die obere oder untere Hälfte des 11-Liniensystems allein:




In jedem Fall, in dem wir nur das Mittelstück oder eine der Hälften des Systems benutzen, kommen nun nur fünf Linien zur Verwendung. Ein bestimmtes Zeichen schließt uns deren Bedeutung auf, wir nennen es deshalb Schlüssel. Kommt das Mittelstück zur Verwendung, so wird die c-Linie als solche gezeichnet:




Wird eine der Hälften verwendet, so fehlt ja die erste Linie als Ganzes, wir wählen deshalb die dritte Linie nach oben und unten. Und zwar jedesmal aus zwei Gründen. 1. In Erinnerung an das c, den Mittelton unserer ganzen Tonskala wie des 11-Liniensystems, dessen beiden Quinten auf der dritten Linie nach oben und unten liegen. 2. In Erinnerung an die beiden äußeren Linien des Altsystems, welche wiederum gerade die dritten Linien nach oben und unten sind. Wir haben also mit Hilfe der ersten Linie eine Verknüpfung des Violin- und Baßsystems erreicht, denn sie gehört zu jedem der beiden Systeme als Anfangslinie, mit Hilfe der beiden dritten Linien aber auch eine intensive Verknüpfung mit dem Altsystem. Die Schlüssel sind bekannt:



Noch einmal zusammengefaßt:

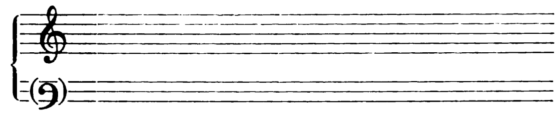


Geht nun eine Melodie über oder unter die fünf Linien der Teilsysteme heraus, so helfen wir uns folgendermaßen. Beim Altsystem folgt auf die dritte Linie eben der dritte Zwischenraum, auf diesen die vierte Linie dann der vierte Zwischenraum, dann die fünfte Linie, der fünfte Zwischenraum, die sechste Linie und zwar nach oben und unten. Werden die vierte bis sechste Linie auch nicht ausgezogen, so existieren sie doch und wir dürfen keinesfalls von Hilfslinien sprechen, um nicht im Unterbewußtsein den Gedanken aufkommen zu lassen, hier lägen wirklich Hilfslinien vor. Immer muß beim Spieler resp. Sänger die Vorstellung wach gehalten werden, daß das System 11 Linien hat, sich vom Altsystem im Violin- und Baßsystem fortsetzt. Das geschieht durch konsequente Benennung der Teilchen von Linien über und unter dem Altsystem bis zur sechsten Linie als vierte, fünfte und sechste Linie und dritten, vierten und fünften Zwischenraum. Erst über und unter der sechsten Linie wird die Sache anders, wie, werden wir nachher sehen. Logischerweise werden Teile von Linien unter dem Violinsystem und über dem Baßsystem ebenfalls niemals als Hilfslinien ausgesprochen werden, sondern stets als erste, zweite, dritte usw. Linie oder Zwischenraum nach unten oder oben. Wem die geforderte Konsequenz in der Bezeichnung der Linien und Zwischenräume übertrieben erscheint, dem ist noch nicht die fundamentale Bedeutung der Ausdrücke und die Wichtigkeit von deren Präzision für die Begriffsbildung aufgegangen. Zeitgewinn wird selbst dem Begabtesten von Nutzen sein, darüber läßt sich trotz der herrschenden gegenteiligen Ansicht unter den heutigen Pädagogen nicht streiten. —

Wir haben also künftig innerhalb des 11-Liniensystems keine Hilfslinien mehr, solche treten erst ober- und unterhalb desselben auf. Die daraus resultierenden Vereinfachungen springen in die Augen. Nehmen wir den Altschlüssel an; so liegt g über den 11 Linien, nehmen wir den Violinschlüssel, hier ist es ebenso; haben wir das ganze System vor uns, wieder liegt g über den 11 Linien. Nicht wie früher einmal über der dritten Hilfslinie, einmal über der fünften Linie. — a liegt jetzt eindeutig auf der ersten Hilfslinie nach oben, ganz gleich ob wir Violin- oder Altschlüssel haben, es kann auch nicht mehr mit e verwechselt werden, das früher vom Baßsystem aus auch auf der ersten Hilfslinie lag. h über der zweiten Hilfslinie. Ebenso liegt F für den Baß- wie für den Altschlüssel unter den 11 Linien, E auf der ersten Hilfslinie nach unten. D unter der ersten Hilfslinie nach unten, C auf der zweiten Hilfslinie nach unten. Aber selbst die Mehrdeutigkeit der Noten um das c ist jetzt in Eindeutigkeit restlos aufgelößt. c liegt immer auf der 1. Linie, ganz gleich ob wir Violin-, Baß- oder Altschlüssel oder gar das ganze 11. Liniensystem haben. Nicht mehr wie früher einmal auf der dritten Linie, einmal auf der ersten Hilfslinie nach oben, einmal auf der ersten Hilfslinie nach

unten, einmal zwischen dem Violin- und dem Baßsystem in der Mitte. Ebenso liegt h auf jeden Fall im ersten Zwischenraum nach unten, welchen Teil des Systems wir vor uns haben. Und so geht es mit jeder Note; alle haben ihre Stellung eindeutig festgelegt erhalten, so daß es ganz gleich ist ob sie im Altschlüssel, Violin- oder Baßschlüssel notiert sind, die Stelle auf der jede steht hat nur einen Namen, der sich auf das 11-Liniensystem bezieht. Es ist nicht mehr möglich (dank der Gewöhnung alle Linien und Zwischenräume eindeutig zu benennen) bei Verwendung irgend eines Teiles des Systems das Ganze zu vergessen, von einer Transposition der Noten aus einem Schlüssel in den anderen ist nicht mehr die Rede und die leichteste Übersicht ist garantiert, ohne daß dabei die festgelegte Oktavbedeutung aufgegeben werden mußte, wie das bei Annahme eines Fünfliniensystems der Fall gewesen wäre. Die Eitzsche Idee der Kongruenz der Systeme braucht dagegen nicht verworfen zu werden. In jedem Falle wo hauptsächlich die dreigestrichene oder die Kontraoktave in Frage kommt, kann durch ein Zeichen das ganze 11-Liniensystem um zwei Oktaven verrückt werden, um allzuviele Hilfslinien zu vermeiden.

Die sich ergebenden Vereinfachungen sind leicht einzusehen. Instrumente und Singstimmen in Diskant und Baßlage gebrauchen den Violin- und den Baßschlüssel. Hohe Alt- und tiefe Tenorinstrumente ebenfalls. Der Frauenalt läßt sich in den meisten Fällen leicht mit dem Violinschlüssel darstellen. Dagegen erfordert die hohe Männerstimme, der Tenor den Altschlüssel. Aus der Partitur würde der Tenor- und Sopranschlüssel verschwinden. Eventuell gebietet der Umfang eines Instrumentes Schlüsselwechsel oder Anwendung von Hilfslinien. Dem wäre vorzubeugen durch Anfügen einiger ausgezogener Linien. Im Violinschlüssel wird der Fall selten vorkommen. Folgendes Bild würde sich da ergeben:



Natürlich muß die c-Linie ausgelassen werden und diese Auslassung durch Vergrößerung des Zwischenraums wie üblich markiert werden. Für das Violoncello ergibt sich folgende Lösung:




Diese wird in vielen Fällen genügen und ein vollständig klares Bild ergeben. Auch beim Altschlüssel wird sich manchmal eine Erweiterung nötig machen, weil zu viele Linienfragmente verwirren. Hier wird sich immer empfehlen die c-Linie auszulassen. Man vergleiche die bessere Übersicht der Linien in diesem Falle:



Wenn ich auch nicht hoffen darf die Musikwelt von den Reformen betreffs des Partiturbildes zu überzeugen, steht den angebotenen Vorteilen doch die hemmende Gewohnheit gegenüber, so glaube ich für das Lehren, Lernen und Lesen des Notensystems durch meine Linienbenennung die bis jetzt vermißte Lösung gegeben und so manchem Musiktreibenden genützt zu haben.

---

# Lose Blätter.

## Wilhelm Friedemann Bach.

(Geb. am 22. November 1710.)

Von Max Puttmann, Leipzig.

Am 22. November d. J. sind zweihundert Jahre verflossen seit jenem Tage, an dem des Grofsmeisters *Joh. Seb. Bach* ältester und genialster Sohn *Wilhelm Friedemann* das Licht der Welt erblickte. Von der huldreichen Göttin der Kunst zu dem Höchsten bestimmt, war sein Leben dennoch reicher an Entbehrungen und Enttäuschungen als an Erfolgen. Er verstand es nicht, sein Lebensschifflein sicher zu steuern, das durch seine eigene Unbesonnenheit tiefer und tiefer in den Strudel des Verderbens hinabsank, um endlich an dem Riff der gröfsten Not und des gröfsten Elends jäh zu zerschellen. Das unstäte Leben, welches Friedemann Bach geführt hat, ist die Ursache, dafs in seiner Lebensgeschichte Dichtung und Wahrheit eng miteinander verschmolzen sind, wozu auch der bekannte Roman von Brachvogel nicht zuletzt beigetragen hat.

Die Wiege Friedemanns stand in Weimar, woselbst bekanntlich der gröfse Johann Sebastian Bach seit dem Jahre 1708 als Hoforganist und Kammermusikus lebte. Als Bach im Jahre 1723 nach Leipzig übersiedelte, kam Friedemann auf die Thomasschule, um später die Universität zu beziehen und Jurisprudenz zu studieren. Der Vater liefs es natürlich auch nicht an einer gründlichen musikalischen Ausbildung seines Ältesten fehlen, und mehr und mehr zur Musik hingezogen, erwählte Friedemann sie endlich zu seinem Lebensberuf.

Im Jahre 1733 erhielt Friedemann auf Veranlassung des damals allmächtigen Staatsministers Heinrich von Brühl die Organistenstelle an der Sophienkirche zu Dresden, und damit war die Zeit gekommen, wo Friedemann sich auf eigene Füfse stellen sollte und wo es sich für ihn darum handelte, sich in seinen Leistungen als ein würdiges Mitglied der angesehenen Künstlerfamilie der Bache zu erweisen. „Friedemann“, so ermahnte ihn daher der Vater, „das mufst du mir geloben: lasse dich nie von Lobhudeleien

irre machen und verfalle mir nie in den vermaledeiten Opernsingsang; lass' dich vom Flitter nicht verführen und halte immerdar im Herzen fest, dafs die Anbetung Gottes in Tönen deine einzige und schönste Arbeit sein mufs." Und Friedemann gelobte, dem Vater in allem nachzueifern, und zog gen Dresden.

Hier fand Friedemann u. a. auch Zutritt in das Palais des Ministers von Brühl, und sein Schicksal wollte es, dafs er eine leidenschaftliche Neigung zu der Tochter des Ministers fafste. Der alles vermögende von Brühl hielt es endlich für geraten einzuschreiten, und er liefs den bedauernswerten Friedemann eines Tages gewaltsam auf den Königstein bringen. Nach vielen Bemühungen gelang es endlich Sebastian Bach, seinen Sohn aus der Gefangenschaft zu befreien, dessen Geist infolge der erlittenen Unbill anfing, sich zu umnachten; und es bedurfte der sorgsamsten Pflege des Ärmsten, um seine Gedanken wieder in die rechten Bahnen zu lenken.

Eine Reihe von Jahren verblieb Friedemann im Elternhause in Leipzig. Er lag eifrigen Studien ob und arbeitete mit einer Emsigkeit, dafs auch der Vater Sebastian bald wieder die besten Hoffnungen für die Zukunft seines Ältesten hegte. So kam das Jahr 1747 heran, in welchem der grofse Thomaskantor seine Reise nach Berlin und Potsdam unternahm; Friedemann durfte ihn begleiten. Es war in dem erst kürzlich vollendeten Lustschlofs Sanssouci, wo gerade eine musikalische Soiree stattfand, in der auch die berühmte Sängerin Astrua mitwirkte, als man dem grofsen Friedrich die Liste der während des Tages in Potsdam angekommenen Fremden überreichte. Der König überflog sie und rief begeistert aus: „Kinder, der alte Bach ist angekommen!" Sebastian und Friedemann mufsten nun sofort bei Hofe erscheinen — man liefs ihnen nicht einmal Zeit, die Kleider zu wechseln — und wurden hier aufs herzlichste bewillkommnet. Neben dem Vater wurde dann auch dem Sohne die Ehre zu Teil, vor dem grofsen Preufsenkönig spielen zu dürfen. Er trug eine seiner schwungvollen Phantasien vor, und als er geendet hatte, soll der König sein Urteil in die vielsagenden Worte gekleidet haben: „Cet homme est un génie, mais de l'enfer." Als eine Folge der in Potsdam errungenen Ehren erhielt Friedemann ein Jahr darauf eine Anstellung als Musikdirektor und Organist an der Marienkirche zu Halle; er führt nach seinem dortigen Aufenthalt den Namen der „Hallesche Bach".

In Halle war es, wo dem ebenso genialen wie charakterlosen Friedemann noch einmal das Glück lächelte. Aber kaum war er mit den dortigen Verhältnissen vertrauter geworden, da traten auch seine schlechten Eigenschaften wieder mehr und mehr hervor, und wenn man ihn trotzdem 16 Jahre in seinem Amte liefs, so spricht dieser Umstand dafür, dafs man seine Künstlerschaft wohl zu schätzen wufste. Endlich wurden der Pflichtverletzungen aber doch zu viele, wozu auch die leidenschaftliche Neigung zu der Sängerin Astrua, die er in Potsdam kennen gelernt hatte, mit beigetragen haben mag, und so mufste er schliefslich für amtsuntauglich erklärt werden. Friedemann verliefs stehenden Fufses Halle, die Stadt, in der er es, wäre er ein anderer gewesen, leicht zu Wohlhabenheit, Ruhm und Ehren hätte bringen können, und führte fortan ein unstätes, völlig zweck- und nutzloses Wanderleben.

Konzertierend von Ort zu Ort ziehend und auf die Mildtätigkeit seiner Freunde angewiesen, kam er eines Tages in einem bejammernswerten Zustande nach Berlin. Die bitterste Not zwang ihn, sich dem Theaterdirektor Döbbelin anzuvertrauen, der ihm einen selbstgefertigten Text zur musikalischen Bearbeitung übergab. Noch einmal erwachte in Friedemann der Künstlerstolz, und mit fieberhaftem Eifer machte er sich an die Arbeit. Der Tag der ersten Aufführung des Singspiels, um ein solches dürfte es sich wohl gehandelt haben, kam heran. Man hatte es ohne Nennung des Komponisten, sondern einfach nur als „von einem alten Musiker" komponiert, angekündigt; aber schon lange vor Beginn der Vorstellung wufste das Publikum, dafs der Komponist der Première kein anderer als der Sohn des berühmten Leipziger Thomaskantors sei. Das Werk hatte einen durchschlagenden Erfolg, und das Publikum verlangte stürmisch nach dem Komponisten. Dieser aber war mit dem Ausruf: „Ich hab's erreicht" davongelaufen, und niemand wufste wohin. Am andern Tage fand man ihn auf einem Strohlager in einer Dachkammer eines Hauses der Königstrafse mit dem Tode ringend. Solchen Aufregungen, wie sie die letzten Tage mit sich gebracht hatten, waren Geist und Körper nicht mehr gewachsen — der Ärmste verschied, 74 Jahre alt, am 1. Juli 1784.

Die Werke, die wir von Friedemann Bach besitzen, lassen es leicht erkennen, dafs er der genialste unter seinen Brüdern war. Unter den von Hugo Riemann bei Steingräber herausgegebenen Klavierkompositionen (Konzerte, Sonaten, Phantasien, Suite, Präludium, Capriccio usw.) sei zunächst der Konzerte gedacht. Es spricht aus ihnen ein starkes musikalisches Empfinden, und die einzelnen Themen sind von einer Kraft und Eindringlichkeit, dafs die Zeit fast spurlos an ihnen vorübergegangen ist. Wir begegnen in den Konzerten den verschiedensten Stimmungen. So spiegelt z. B. der erste Satz des F dur-Konzertes (Edition Steingräber Nr. 164) mit seinen pochenden Sechszehnteln eine gewisse Unruhe wider, und aus dem E moll-Konzert (Edition Steingräber Nr. 161) spricht viel Leidenschaft. In den Sonaten herrscht oft eine bestrickende Spielfreudigkeit, wie beispielsweise in dem letzten Satz der ersten D dur-Sonate (Edition Steingräber Nr. 165), während wiederum das Capriccio in D moll den ganzen unruhigen Geist Friedemanns widerspiegelt. Musikalisch wirklich Bedeutendes hat Friedemann ferner in seinen Konzerten für zwei Klaviere geschaffen, in denen seine Vorliebe für die kanonische Schreibweise besonders zutage tritt; und dafs Friedemann auch über wahrhaft poetische Stimmungen verfügte, zeigt u. a. der erste Satz eines Doppelkonzertes in F dur. Dieses Konzert erheischt auch insofern unser Interesse, als Friedemann auf dem Titelbatt das Hammerklavier erwähnt: „Concerto per 2 Cembali e Pianoforte", während er sonst gewöhnlich nur schreibt: „Concerto a Cembalo obligato", „Concerto per il Cembalo" oder ähnlich. A. Stradal hat sich einiger Orgelwerke Friedemanns angenommen und sie in einer ihrer Eigenart möglichst gerecht werdenden Weise für Klavier übertragen. Die 1758 in der Leipziger Zeitung auf Subskription angezeigte „Abhandlung vom harmonischen Dreyklang", ist, wie Riemann bemerkt, wohl nie zum Druck gekommen. „Leider scheint es", so schreibt Riemann weiter, „dafs durch Friedemanns Schuld ein grofser Teil der Werke seines Vaters verloren gegangen ist; denn von den nach dem Tode desselben unter die beiden ältesten Söhne verteilten Manuskripten sind, soweit bis jetzt bekannt, nur die Phil. Emanuel zugefallenen erhalten." Beiläufig sei noch erwähnt, dafs das Bach-Museum

zu Eisenach ein wundervolles Ölbild von Friedemann besitzt, das den Geist des ebenso haltlosen wie genialen ältesten Sohnes des grofsen Joh. Seb. Bach getreulich widerspiegelt.

---

**Die Neuinszenierung des „Lohengrin" in Dresden.**

Von Prof. Otto Schmid-Dresden.

Als erstes musikalisches Ereignis der neuen Spielzeit bescherte uns die Königl. Hofoper am 2. Oktober d. J. den „neuen Lohengrin". Man hielt hier lange die Zeit für gekommen, dieses Werk einmal von Grund aus neueinzustudieren, und es kann auch nicht abgeleugnet werden, dafs ein Bedürfnis dazu vorlag. Der „Lohengrin" war bei uns im Laufe der Jahre recht „abgespielt" worden. Aber diesmal beschränkt man sich nicht auf eine Wiederauffrischung des musikalischen Teils des Werkes, sondern man verschritt auch gleich zu einer völligen Neuinszenierung und Neuausstattung in dekorativer und kostümlicher Hinsicht. Leitender Gedanke war dabei, dem „Lohengrin" den Charakter eines „musikalischen Dramas" zu geben. Ja, ist denn nun aber das Werk auch wirklich ein „musikalisches Drama", wie uns die Herren und Damen aus der Umgebung der Bayreuther führenden Geister glauben machen wollen? — Jeder Einsichtsvolle wird mit einem ehrlichen „Nein" antworten müssen. Der Meister, der es schuf, nannte es selber eine „romantische Oper", und er war, als er es schuf, von der „grofsen Oper" noch lange nicht entschieden genug abgerückt, um nicht deren Apparat: Aufzüge, Chormassen usw. sich dienst- und nutzbar zu machen. Die Neuerungen in der musikalischen Formgebung allein genügen nicht, um den „Lohengrin" als „musikalisches Drama" ansprechen zu können, ebensowenig wie die „Meistersinger" um der Beckmesser-Figur willen eine „komische Oper" zu nennen sind. — Man trat also bei der hiesigen Neuinszenierung ganz zweifellos von nicht richtigen Voraussetzungen an das Werk heran, aber man tat noch mehr, man übersah dessen Grundcharakter. Man wählte eine gedämpfte, fast düstere Farbigkeit der szenischen Bilder, wo doch Wagners ganze Musik, die Schatten abgesehen, welche die Ortrud und Telramund-Gestalten werfen, eine lichte Farbigkeit festhält. „Aus Glanz und Wonnen" kommt der sagenhafte Ritter, der Elsas Retter wird, und leuchtender Schimmer liegt auch über seinem Scheiden. So schmerzhaft es für seine jungfräuliche Gattin ist, so breitet märchenhaften Glanz die Wiederkehr ihres Bruders Gottfried über das Ende der „Oper". Also das zarte, duftige musikalische Kolorit des Vorspiels des Werkes gibt eigentlich den besten Hinweis auf den farbigen Grundton einer Ausstattung des Werkes, und das phantastische poetische Fühlen, das in ihm zum Ausdruck kommt, verkündet zugleich eindringlich genug, dafs es hier nicht auf historische Echtheit ankommt; noch obendrein, da Wagner mehr und mehr dazu kam, das Historische als Basis für Operntexte zu perhorreszieren. Man sah also so recht, wie sehr wir schon innerlich dem Denken und Fühlen Wagners entfremdet sind, dafs man bei einer Neuausstattung seines Werkes das Hauptgewicht auf historische Echtheit legen konnte. — Ganz im Sinne dieser letzteren nun waren die szenischen Bilder ausgestattet und ausgestaltet. Im ersten und letzten Bild, die im Gesamteindruck nicht wesentlich von dem „alten Lohengrin" unterschieden waren, erinnerte uns ein wahrer Wald von riesigen, 3 m langen Speeren daran, dafs wir den Heerbann des Königs Heinrich vor uns haben, den wir aus der Geschichte als Heinrich den Vogler kennen. Im zweiten Bild erblicken wir einen düsteren und engen Burghof aus dem X. Jahrhundert, wie wir ihn echter uns kaum denken können, und im dritten Bild eine Kemenate im Stile der modernen „Raumkunst". Aber unsere Phantasie hat sich das alles doch anders vorgestellt. In dem Burghof ist nicht Raum für die Massenentfaltung, die Wagner musikalisch verlangt. In der Kemenate fehlt uns der Eindruck fürstlicher Pracht. Es fiel uns ein, was wir einst in den Vorlesungen des berühmten Nationalökonomen Roscher als Student der jura und cameralia hörten, dafs nämlich Prunk und Luxus viel eher da waren als Komfort. Man bekleidete die Türen und Gewände mit kostbarsten Stoffen und hatte keine richtigen, gegen Wind und Wetter schützenden Fenster, noch gar erwärmende Öfen u. dergl. Wir wollen damit nur sagen: wozu die Askese in Ausstattungssachen? „Lohengrin" ist eine „Oper" und in recht vieler Hinsicht eine „grofse Oper". — Jedenfalls war Herr Prof. *Fanto* in dieser Richtung richtiger im Bilde mit seinen Kostümen. Da war an schwerer gediegener Pracht nicht gespart worden, unter Bevorzugung allerdings einer aparten und diskreten Farbigkeit. Was die darstellerische Belebtheit der Bilder und Vorgänge auf der Szene anlangt, so gebührt uneingeschränktes Lob der Regieführung des Herrn *Toller*, die sichtlich darauf bedacht war, der temperamentvollen und durchgeistigten Leitung *Schuchs* in die Hände zu arbeiten. Diesem aber in erster Linie war es zu danken, dafs der „neue Lohengrin" wenigstens musikalisch einen unanfechtbaren Erfolg hatte. Schöner hat man unsere Kapelle nie spielen hören, die Chöre sangen und agierten frisch und lebendig und höchstens konnte man seine Bedenken dagegen nicht zurückdrängen, dafs man die Partitur ungekürzt darbot. Warum? Das Werk hat unbestreitbare Längen. Wagner selber hat Kürzungen vorgenommen und gebilligt. Will man Wagnerischer als Wagner sein? Werden die Werke unserer grofsen Dichter ungekürzt gegeben? Nun, man spricht schon davon, dafs man hierin bald zum „alten Lohengrin" zurückkehren wird, und das ist auch besser so. Was die Besetzung der Hauptrollen anlangt, so alternieren die Herren *v. Bary* und *Sembach* in der Titelrolle, Fräulein *v. d. Osten* gibt die Elsa, Frau *Wittich* die Ortrud, beide gut, aber die Rollen in ihrem Wesen nicht erschöpfend. *Perron* als Heerrufer ist glänzend, *Zottmayr* als König würdig, aber nicht mehr.

---

**Jahresfest des „Evangelisch-kirchlichen Chorverbandes" und des „Organisten- und Kantorenvereines" der Provinz Sachsen in Bitterfeld vom 3.—5. Oktober.**

Von Paul Klanert-Halle a. S.

Aus Bitterfeld liest man für gewöhnlich immer nur etwas Aeronautisches. Jetzt beim Jahresfest der beiden genannten Vereinigungen hat die industriereiche Stadt aber auch gezeigt, dafs in ihr ein lebhafter musikalischer Sinn herrscht, dafs sie insonderheit die musica sacra in Ehren hält. Der um die Erforschung der früheren Kantoreiverhältnisse verdiente Prof. *Werner* als erste musi-

kalische Persönlichkeit Bitterfelds drückte den Veranstaltungen den Stempel der Gediegenheit und historischen Gründlichkeit auf. Eine Ausstellung von kirchenmusikalischen Werken bot Hochinteressantes. Neben Musikalien und Büchern moderner Autoren konnte man Kunstdenkmäler einer vergangenen Kulturepoche (eine Auslese aus Prof. Werners Bibliothek!) in Augenschein nehmen, und zwar waren hier nur thüringisch-sächsische Meister vertreten: aus der Blütezeit des Kirchengesanges, um nur einiges herauszugreifen, Scheidt, Schein, Schütz, Ahle, Rinkart, Hammerschmidt, aus der Kantatenperiode Hiller, Doles, Ph. E. Bach, Weinlig, der Zeitzer Krebs, der Organist und Bürgermeister Hausmann in Schafstedt und Bachs Konkurrent, der Merseburger Hoforganist Römhild, aus der Zeit des Singspiels Reinhardt, Moser u. a. m Die wichtigsten der mit Noten ausgestatteten Gesang- und Choralbücher unserer Gegend von Spangenberg (1545) an bis auf das amtliche Provinzialchoralbuch konnten eingesehen werden, eine Agende Gustav Adolfs, Liederbücher der Hausmusik usw. Einen grofsen Teil der Schätze, die übrigens meist handschriftlich von den Komponisten selbst herrühren, hat Prof. *Werner* in Paupitzsch bei Eilenburg unter eigenartigen Umständen aufgefunden.

Die rein musikalischen Veranstaltungen bestanden in einem liturgischen, mit Gesängen reich ausgestatteten Gottesdienste (Chöre von Mendelssohn, Bach, Schein — Arie aus dem Messias, mit Ausdruck und sympathischer Stimme von Frau *Marg. Rein*-Göttingen vorgetragen), das Ganze stileinheitlich auf den Reformationsgedanken abgestimmt, und in einer gröfseren Abendmusik, die als praktisches Seitenstück zur musikhistorischen Ausstellung angesehen werden konnte. Soli von Bach und Mendelssohn, wirkungsvoll von den Damen *Martha* und *Käthe Straube* aus Wittenberg geboten, wechselten mit gehalt reichen Chorgesängen von Gallus Drefsler, Michael Bach, Joh. Theod. Römhild und Orgelvorträgen von Bach (Passacaglia), S. Scheidt (Choralvorspiel) und Reger (Fantasie „Ein' feste Burg"). Den Beschlufs machte Händels grandioses „Halleluja". Unter den Chören noch lebender Musiker hinterliefs der für Frauenchor mit Orgel, Violine und Bratsche gesetzte 126. Psalm von Rich. Bartmufs tiefsten Eindruck. Der gemischte Kirchenchor sang unter Prof. *Werners* ruhig-bestimmter Leitung mit frischem Stimmklang, gewählter Abschattierung und gröfstenteils sauberer Intonation. An der neuen Rühlemannschen Orgel, einem Prachtwerk nach Charakteristik der einzelnen Stimmen und nach technischer Einrichtung, safs *Walter Fischer*, der bekannte Berliner Organist von der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche. Er meisterte die Orgel mit glänzender Technik und vollendetem Geschmacke, auch sagte seine Auffassung durchweg zu. Als schätzenswerte Orgelkünstler erwiesen sich auch Musikdirektor *Willy Straube* aus Wittenberg und Prof. *Werner*. Die Ansprache im Gottesdienste hielt Superintendent *Schild*-Bitterfeld.

Im übrigen erheischt aus der sehr anregenden Tagung noch der Vortrag des Magdeburger Organisten *Busse* über „Kirchliches Orgelspiel" Hervorhebung. Der Redner wies zuerst auf die verschiedene Stellungnahme des Publikums zum Orgelspiel hin, unterschied die Orgelmusik im allgemeinen von der kirchlichen im besonderen und forderte, dafs alle in der Kirche zum Vortrag gebrachte Musik religiös erbaulich wirke. Alsdann ging er auf die moderne Orgel und ihre Einrichtung, auf die von der Orgelbaukunst noch zu erfüllenden Wünsche der Organisten und endlich auf die Beschaffung neuer Orgelwerke ein. Er behandelte die Orgelmäfsigkeit der Musik im Hinblick auf Bach und forderte freie Bahn für die Anhänger der neueren Richtung Darauf sprach er über den künstlerischen Gebrauch der Orgel, über stilgerechten Vortrag, über seelenvolles Spiel, über Tempo, über Choralbücher, über Umfang, Form, Beschaffenheit der Vor- und Nachspiele, über Bedeutung der Registerfarben, über Begleitung des Gemeindegesanges, über kirchenmusikalische Veranstaltungen, über sonstiges Orgelspiel bei Trauungen, Einsegnungen usw. An allem wurde nachgewiesen, wie und wodurch eine erbauliche Wirkung zustande kommt. Dazu sei vor allem korrekte, künstlerische Ausführung erforderlich, was einerseits die gründlichste Aus- und Fortbildung der Kirchenmusiker, andererseits aber auch Unterstützung und Erfüllung ihrer berechtigten Forderungen voraussetze. Der Redner fand mit seinem überaus klaren, erschöpfenden, auf reiche Erfahrungen zurückgreifenden Vortrage, der übrigens mit einem Anhang von Besprechungen geeigneter Orgelmusikalien im Druck erscheinen wird, einmütigen Beifall.

Am letzten Tage fanden Besichtigungen der Rühlemannschen Orgelbauanstalt in Zörbig und — wie kann das in Bitterfeld anders sein! — der Luftschiffhallen statt.

## Monatliche Rundschau.

**Barmen.** Während dreier Konzerte und einer Kammermusikaufführung, die vom 14. bis 16. Oktober stattfanden, kamen unter Mitwirkung namhafter Solisten — Frau *Boehm van Endert*, Kammersänger *Arlberg*-Berlin, *F. Berber*-Genf, der meisten Autoren — von 13 mehr oder weniger bekannten Komponisten etwa 30 Novitäten zu Gehör. Besonders zahlreich waren die Blüten des zeitgenössischen Liedes. R. Senff-Düsseldorf hat in klangvollem Satz den Text von „Schön Rohtraut" trefflich vertont als Wechselchor zwischen Männer-, Frauen- und gemischten Stimmen. Eindrucksvolle Wirkung erzielte auch Senffs „Gesang über den Wassern" für sechsstimmigen Chor, Sopransolo und grofses Orchester. Im klassischen Stil gehalten ist M. Gebhardts (Potsdam) Benedictus, von intimer — feierlicher Stimmung „Der Einsiedler"; beide Sachen für gemischten Chor. Beifälligste Aufnahme fanden: zwei gemischte Chöre von Kauffmann-Magdeburg; zwei Frauenchöre mit vierhändiger Klavierbegleitung — Lied vom Winde, Mädchen von Inistore — von Seyffardt-Stuttgart; zwei Frauenchöre — Wenn eine Blume still verblüht; Das Herz, das ist ein Eselchen — von W. Berger-Meinungen. — Das am Klavier begleitete Lied für ein oder zwei Solostimmen (Duett) erfreut sich bei unsern zeitgenössischen Meistern sorgfältigster Pflege. Leider fehlt es an Raum, alle aufgeführten Werke zu nennen. — W. Bergers Variationen für zwei Klaviere bedeuten eine dankbare Bereicherung dieses Literaturzweiges. — *B. Stavenhagens* (Genf) Klavierkonzert voll anregender Ideen, gemahnt formell an die sinfonische Dichtung. — Ein Meisterwerk ist das h moll-Violinkonzert (Op. 50 No. 1) von Kauffmann-Magdeburg. — In L. Schmidts

(Berlin) Sonate für Geige und Klavier (Op. 4) sind beide Instrumente sehr charakteristisch behandelt; die Melodik von blühender Schönheit, mufs namentlich der letzte Satz (Allegro) als ganz besonders hübsch und gefällig bezeichnet werden. — Seyffardts Ouartett für Klavier, Geige, Viola und Cello weist im ersten Teil lebendige Rhythmik, im Andante cantabile eine wundervolle Kantilene auf; es hinterliefs einen sehr tiefgehenden Eindruck. Derselbe Künstler erregte grofse Bewunderung durch den zweiten und vierten Satz einer Ddur-Sinfonie für grofses Orchester. Bei übersichtlicher Struktur ist alles von perlender Melodik und feinsinnigster Klangschönheit; aus dem Finale strömt Feuer, Wärme und schwungvolle Begeisterung. Ein mehr modernes musikalisches Gewand trägt Wandelts Ouvertüre zu G. Hauptmanns „Versunkene Glocke". Originell ist die solistische Behandlung verschiedener Instrumente und die Bevorzugung der Blas- und Schlaginstrumente. Dank sorgfältigster Vorbereitung waren die Darbietungen fast alle musterhaft. Leider liefs der Besuch recht zu wünschen übrig. H. Oehlerking, Elberfeld.

**Berlin**, 10. November. Die *Farrar* ging, *Caruso* ging auch, und in die Königliche Oper ist wieder die Ruhe eingekehrt. Durch die *Destinn* wurde der gewohnte Lauf der Dinge dort diesmal nicht gestört, denn sie grollt mit der Opernverwaltung und trat nur im Konzertsaale auf. Was hat die Kunst nun von allen dreien gehabt? Recht wenig. Nur die Partitur des Donizettischen Liebestrankes hat aus der Bibliothek geholt werden müssen, wohin man sie recht bald zurückbringen wird. Der alte Personenkultus, wie man ihn einst mit Liszt und Paganini trieb, und den wir so lange belachten, er ist wieder lebendig geworden. *Caruso* selbst hat darüber gespottet und gesagt, der Beifallsjubel würde ebenso stark sein, wenn statt seiner ein anderer guter Sänger aufträte, ohne dafs es das Publikum wüfste, denn nur ein kleiner Teil desselben besitze ein Urteil über die Feinheit einer Gesangsdarbietung. Er soll auch tatsächlich an einem seiner Gastspielabende das Ständchen des Canio, das ja bei geschlossener Szene erklingt, von einem andern Sänger haben ausführen lassen, und da das Auditorium ihn zu hören glaubte, wurde es ebenso enthusiastisch beklatscht, als habe er es selbst gesungen. — Neues ist über *Caruso* nicht zu sagen. Sein Radames, José und Nemorino gaben ihm Gelegenheit, wieder seine noch immer weiche und klangvolle Stimme in echt künstlerischer Weise ohne Aufdringlichkeit und Effektsucht zu entfalten. Auch als Darsteller ist er von Bedeutung. Nie tritt er aus dem Rahmen. Im Liebestranke sang er seine letzte grofse Arie unvergleichlich schön. Technisch vollendet, mit feinem musikalischen Geschmack und ganz dem Charakter des schlichten und naiven Bauernburschen gemäfs, den er vorstellt. Als dann der Beifall losbrach, blieb er ganz in seiner Rolle und spielte weiter. Nun schrie man „bis! bis!" — denn bei solchen Festvorstellungen sind wir sehr gebildet und schreien italienisch anstatt des üblichen Dacapo. Da wurde Nemorino auf einen Augenblick Caruso, um einen Schritt vorzutreten und die Achseln zu zucken, worauf Ruhe im Hause wurde, und er weiter agieren konnte. Das gefiel mir besonders von ihm. Denn selbst unser lieber alter *Wachtel*, dessen Stimme ja doch schöner, und dessen Technik in den letzten Jahren nicht geringer war, als die des Italieners, wäre an die Rampe getreten, hätte die Hand aufs Herz gelegt, viele Verbeugungen gemacht und reichlich Kufsfinger geworfen. — Die *Destinn* gab zwei Konzerte. Die Philharmonie, 2500 Personen fassend, war ganz gefüllt. Die Sitzplätze kosteten 20, 10 und 5 M. Wer hätte aufser ihr den Mut, solche Preise für einen Musikabend zu verlangen, bei dem kein kostspieliges Orchester mitwirkt? Die lyrischen Sachen gelangen der Sängerin im Stile meist nicht. Die Stimme entfaltete den früheren Zauber nur noch im Piano. Im zweiten Konzerte sang sie Opernarien und Lisztsche Lieder mit Orchester. Da siegte ihr Temperament. Da bedurfte es weniger des feinen, als des feurigen Vortrages, und der Gesang kam zu grofser Wirkung, weil die Bühnensängerin sich in ihrem Element befand. — Gleich nach ihrem Konzerte wollte sie, die mit der *Farrar* und mit *Caruso* ins Dollarland zurückkehrt, abreisen. Sie wurde aber von einer so grofsen Schar Bewunderer umlagert, die ihre Hand erfassen, ihre Gewand berühren, ihren Arm streicheln wollten, dafs ich fürchte, sie ist zu spät auf den Bahnhof gekommen. — Gleich ihr begaben sich noch zwei andere Opernmitglieder in den Konzertsaal, Fräulein *Labia* von der Komischen und Herr *Bronsgeest* von der Königlichen Oper. Was beide in der musikalischen Freskomalerei des Bühnengesanges leisten, ist recht achtungswert. Aber im Konzertsaale zeigten sich alle ihre Mängel im Tone und Texte, die in der Oper mehr oder weniger vom Orchester gnädig verdeckt werden. Die Müllerlieder habe ich kaum je so ungenügend gehört, wie von diesem Bariton, der doch ein so guter Papageno ist.

Auf dem Operngebiete ereignete sich wenig, was der Erwähnung bedürfte. Alle Pläne, die auf Errichtung der so lange ersehnten Zweiten Oper abzielten, sind gescheitert. Die seit einigen Jahren vorhandene Komische Oper steht vor ihrem Ende. Wie ihr Gründer und Leiter sie hat halten können, das ist für jedermann ein Rätsel. Es scheint dabei eine Grundstücksspekulation eine Rolle zu spielen. Nun ist der Direktor *Gregor* zum Leiter der Wiener Hofoper ernannt, und sein Nachfolger in der Leitung der Komischen Oper will diese der Operette widmen. Wir hätten dann drei Operettentheater, und die Tantièmen würden für Lehar und Feld und Oskar Straus noch reichlicher fliefsen. Übrigens wird Auberts Oper „Der Arzt wider Willen", die — meines Erachtens ohne Grund — so mafslos und allgemein gelobt wurde, hier schon seit einiger Zeit nicht mehr gegeben, während „Tosca" und „Tiefland" noch immer in Gunst stehen

Bedeutsame Konzerte gab es. Und nur über solche berichte ich, da für die blofs guten der Raum hier bei weitem nicht ausreicht. Die Singakademie gab mit Händels „Israel in Ägypten" die beste Darbietung, die sie unter ihres Direktors *G. Schumann* Leitung bisher zu bieten hatte. Chor und Orchester waren so sorgsam und fein vorbereitet, dafs es hier einmal einen hohen und reinen Genufs gab. Das war auch der Fall bei der Aufführung der Missa solemnis von Beethoven, die von der sorgfältigen Einstudierung des Philharmonischen Chors durch Prof. *S. Ochs* Zeugnis ablegte, der diese Sängervereinigung zu der Höhe der absoluten Leistungsfähigkeit erhoben hat. — Im letzten Sinfonie-Abende der Königlichen Kapelle hatte Herr *Rich. Straufs* die drei Nocturnes von *A. Debussy* aufs Programm gestellt, die uns bereits das Blüthner-Orchester als Neuheit gebracht hatte. Mir erschien damals wenigstens das dritte, „Sirènes", in dem ein Frauen-

chor, rein instrumental verwendet, dem Orchester eingefügt ist, als Unmusik. Man sagte mir dagegen, eine vollendetere Darstellung würde das Gegenteil erweisen. Das tat sie nun nicht. Ich bin in das Verständnis dieser Musiksprache noch nicht eingedrungen und fand das Stück gleich der grofsen Mehrzahl des Auditoriums unangenehm und langweilig. Am unartigen Zischen, das erscholl, beteiligte ich mich natürlich nicht. — Dieses Konzertes wegen konnte ich ein anderes wichtiges, das zu derselben Zeit stattfand, nicht besuchen. Durch Stellvertretung berichte ich daher dies: Mit dem Blüthnerorchester führte Herr *Oskar Fried* die sinfonische Dichtung Pelleas und Melisanda von *Albert Schönberg* aus. Man hatte die Musik andernorts als unerhört in der Harmonik, als formlos und übelklingend, kurz als unmöglich geschildert, war daher erstaunt, dafs sein Autor kürzlich zum Lehrer der Theorie an der Wiener Hochschule für Musik ernannt wurde. Nun — wir unsrerseits fanden in dem Werke nichts Unerhörtes, wennschon manches Gewagte. Es geht freilich über das hinaus, was viele Moderne uns bringen, aber im guten Sinne. Das war Musik, wie sie jemand schreibt, der unter dem zwingenden Einflusse seiner Kunst steht. Nicht überhören konnten es alle, die vorurteilsfrei hörten, dafs in dem Werke etwas von Wagners Melodik und Leidenschaft sowie von Bruckners Mächtigkeit und Abruptheit zu finden ist, dabei doch viel Eigenes an Instrumentalverbindungen. Dagegen ist eine Verwandtschaft mit Debussy nicht zu erkennen. Der Tod des Pelleas mit dem gewaltigen darauf folgenden Orgelpunkte ist wohl geeignet, Hoffnungen für die Zukunft des Komponisten zu erwecken.

Von der vielfach auftretenden Kammermusik, besonders von den zahlreichen Streichquartetten im einzelnen zu berichten, erforderte einen langen, besondern Artikel. Das Böhmische Streichquartett bewahrt seinen Ruhm, das Rosé-Quartett ist bezüglich des Wohlklangs sowie der feinen Wiedergabe der Klassiker das beste. — Einige Wunderknaben sind zu jungen Künstlern erwachsen. *M. Elmann* steht unter den Geigern wohl obenan, *F. v. Vecseys* Ton ist etwas hart geworden, *R. v. Koczalsky* hat sich zu einem achtunggebietenden Pianisten entwickelt. *H. Marteau*, der häufiger in der Öffentlichkeit erscheint, auch vielseitiger ist, als sein Vorgänger im Hochschulamte *J. Joachim*, leistet als Sologeiger nicht minder Herrliches, als dann, wenn er sich zu Duo- und Trioaufführungen mit dem vorzüglichen Violoncellisten *H. Becker* und dem tüchtigen Pianisten *E. v. Dohnányi* verbindet. — Von bekannten Sängerinnen, die in erster Stelle stehen, liefsen sich bis jetzt die Damen *Culp*, *Gmeiner* und *Gerhardt* hören. Zu ihnen tritt vielleicht auch noch einmal als gleichwertig Fräulein *Ohlhoff*. Frau *Susanne Dessoir* interessiert nach wie vor durch ihre feine Vortragskunst. — Es wird jetzt bei uns viel gute und auch ausgezeichnete Musik gemacht. Müfste man dabei nur nicht so viele mittelmäfsige und wertlose in Kauf nehmen! In dieser Woche habe ich für 45 Konzerte Einladungen!

Rud. Fiege.

**Gotha.** Die Konzertsaison eröffnete die vorzügliche Violistin Fräulein *Edith von Voigtländer*, die mit Unterstützung des Herrn *Friedrich Schuchardt* ein gut besuchtes sehr erfolgreiches Konzert im Logensaal gab. Der Musikverein (Dirigent Hofkapellmeister Lorenz) veranstaltete 2 Konzerte; im ersten spielte Fräulein *Bockemeyer* aus Berlin und sang Herr Dr. *Brause* aus Görlitz, beide mit ausgezeichnetem Erfolg. Hervorragend waren die Gaben des 2. Konzerts, das von der Meininger Hofkapelle unter Professor *Berger* bestritten wurde. Hauptnummer war die I. Sinfonie von Brahms. Im ersten Vereinskonzert der Liedertafel (Dirigent Prof. Rabich) spielte die Pianistin Frau Hedwig Nissen aus Eutin mit glänzendem Erfolg, und der vorjährige Parsifal Dr. *Roemer* aus München sang 3 alte italienische und 3 moderne deutsche Lieder sowie Bruchstücke aus den Meistersingern und der Walküre in hinreifsender Weise. Der Chor der Liedertafel (Gem. und Männerchor) steuerte Schumanns Zigeunerleben und Schubert Das Dörfchen und Widerspruch bei.

Im Mittelpunkt des zweiten Konzerts der Liedertafel stand Prof. Dr. *Max Reger*. Es bedeutet einen grofsen Sieg des Meisters. Die Zuhörerschaft, wohl aus 1200 Personen bestehend, lauschte $2^1/_2$ Stunde in atemloser Spannung den Darbietungen.

Mit dem ausgezeichneten Klarinettisten *Wiebel* aus Meiningen, dem Nachfolger Mühlfeldts, brachte Reger seine Sonate op. 107, mit dem hervorragenden Violionisten *Robert Reitz* aus Weimar seine Suite im alten Stil op. 93 und zum Schlufs die Gdur-Sonate op. 78 von Brahms zu Gehör. Die stimmgewaltige Altistin Frau Erler-Schnaudt aus München sang 5 Regersche Lieder (Glocke des Glücks, Lied eines Mädchens, Aeolsharfe, Volkslied, Waldeinsamkeit und begeisterte damit das Publikum in demselben Mafse wie später mit 5 Brahmsliedern.

Der Chor der Liedertafel sang dem Komponisten und dem Publikum sehr zu Danke die Männerchöre von Reger „Lieblich hat sich gesellet" und „Minnelied" (aus Op. 83) und noch das altdeutsche Jagdlied „Ich schwing mein Horn" und „Guten Abend gut Nacht" von Brahms.

Die tiefe Wirkung der Regerschen Werke beruht auf ihrer Wärme, Tiefe und Wahrhaftigkeit. Die letzten Wurzeln von Regers Schaften gehen auf den Ur-Bach zurück. Durch Erweiterung des Tonalitätsbegriffs, durch reichliche Chromatik, namentlich durch feinfühlige Ausdrucksweise trägt der Meister voll dem modernen Empfinden Rechnung. Dafs des scheinbar rücksichtslosen Himmelsstürmers Wesen im Grunde eine gesunde Weichheit ist, glaube ich aus seinen Kompositionen und seinem einzigartigen Klavierspiel heraus beweisen zu können. Jene, welche die Wärme und Tiefe Regers nicht empfinden, sondern nur höchste Technik in seinen Werken bewundern, haben die richtige Einstellung dem Neutöner gegenüber noch nicht gefunden. Unmöglich ist es, sie durch Worte zu überzeugen. Aber sie werden mindestens die Wahrhaftigkeit und Ehrlichkeit seines Schaffens erkennen und anerkennen müssen, wenn sie sich in seine Werke vertiefen. Die sind regerisch von Anfang bis zu Ende, denn Reger komponiert wie er mufs, nicht wie er will. Seine Musik wird ebensowenig durch äufsere Einflüsse gewandelt als seine starke überragende Persönlichkeit. E. R.

**Hamburg**, 6. November. *Siegmund von Hausegger* begann seine direktionelle Tätigkeit als künslerischer Leiter unserer philharmonischen Konzerte mit einem herrlichen Beethoven-Abend, den die sinfonische Ouvertüre „Zur Weihe des Hauses" eröffnete. Dem genannten Werke folgte in Anbetracht der 600. Aufführung unserer seit 1828 bestehenden philharmonischen Konzerte ein von *Gustav Falke* verfafster, von Frau *Franziska Elmenreich* hingebend gesprochener Prolog, dem sich das Violinkonzert in der Prinzipalstimme von Herrn *Efrem Zimbalist* vorgetragen und die Cmoll-Sinfonie anschlossen. Es war ein genufs-

reicher in den Orchesterwerken erhebender Abend, dessen Kulminationspunkt in der Plastik v. Hauseggers ruhte. Die Hamburger Kunstwelt wird diesem Auserwählten noch weitere Genüsse von Bedeutung im Laufe der Saison zu danken haben. Das Violinkonzert fand in dem jugendlichen Zimbalist eine nicht einwandfreie Interpretation. Es fehlte der Darbietung der grofse Zug und auch stellenweis an absoluter Tonschönheit. Viel zu ausgedehnt war die aus verschiedenen Kadenzen zusammengestellte Einlage im ersten Satz. Das zweite philharmonische Konzert zeigte *v. Hausegger* fast ausschliefslich auf neuestem Tongebiet und auch hier, es erschienen Bruckners romantische Sinfonie Esdur, Vor- und Zwischenspiel aus Hugo Wolfs „Corregidor", befestigte der Dirigent als Verkünder der neuesten Muse wieder seine oft nach Verdienst gerühmte Bedeutung. Das einstündige Brucknersche Werk hatte jedoch in diesem Konzert, das weiter noch viele Gesangsvorträge der Frau *Julia Culp* und die Webersche Euryanthe-Ouvertüre brachte, keinen günstigen Platz und hätte sich für einen Konzertabend von kürzerer Dauer vorteilhafter geeignet. Frau Culps Vorträge Ellens drei Gesänge von Schubert, instrumentiert von Henry Wood, und fünf Lieder mit Klavier von Wolf hätten, wäre ein weniger gröfseres Orchesterwerk voraufgegangen, noch mehr gewirkt. Die Künstlerin war vortrefflich disponiert und brachte die herrliche Musik in vollendeter Weise zur vollen Geltung.

Der überreiche Oktober, in dem fast allabendlich 2 bis 3 Konzerte stattfanden, war reich an Kammermusik-, Virtuosen-, Lieder- und sogenannten Künstlerkonzerten. Die Orchestermusik, der in den Volks- und populären Sinfoniekonzerten usw. der vielseitigste Tribut voller Hingabe seitens der Herren Prof. Dr. *Barth*, Prof. *J. Spengel* und *José Eibenschütz* auf dem Gebiete der klassischen und romantischen Kunst untermischt mit Solovorträgen gezollt wurde, brachte aufserdem zunächst unter dem verdienstvollen Professor *Neglia* ein Beethoven-Konzert, dessen Programm sich in der Vorführung der Chorfantasie und der Chorsinfonie nicht nur künstlerisch, sondern auch didaktisch interessant gestaltete. Erscheint es doch durchaus richtig, der 9. Sinfonie, die 10 Jahre früher auf der Grundlage eines fast gleichen Themas stehende Chorfantasie voraufgehen zu lassen. Ein derartiges Programm ist nicht nur vom historischen Gesichtspunkte aus, sondern auch rein künstlerisch durchaus zu billigen. Wäre die Wahl der Gesangssolisten eine überall ausreichende gewesen, dann hätte das Konzert in seiner Gesamtwirkung den erwünschten Eindruck gemacht. Den Klavierpart in der Fantasie vertrat der jugendliche *Conrad Hannss*. Er spielte technisch sicher, liefs aber noch einen höheren Grad geistiger Vertiefung vermissen. Ganz vorzüglich sang der aus verschiedenen Vereinen zusammmengestellte Chor, ebenso gediegen bewährte sich das Orchester infolge der sicheren das innere Wesen der Kunstwerke treffenden Führung. — Im ersten Sinfonie-Konzert unter Prof. *Woyrsch*, das die beifällig aufgenommenen Gesangsvorträge der Grofsherzoglich Oldenburgischen Kammersängerin Frau *Dora Moran*, wie Orchesterwerke von Weber und Tschaikowsky in schwungvoller Weise enthielt, erschien (zum erstenmal in Altona) die ebenso wirkungsvolle, als interessante VI. Sinfonie Cmoll von Alexander Glazounow, ein Werk, das unter den Sinfonien jüngsten Datums einen Ehrenplatz behaupten wird. — Prof. *Nikisch* begann den diesjährigen Zyklus, der mit dem Berliner philharmonischen Orchester gegebenen Abonnementskonzerte mit einer funkensprühenden Wiedergabe der Weberschen Freischütz-Ouvertüre. Als Solist erschien *Emil Sauer*, in seiner Vaterstadt sympathisch aufgenommen, als Interpret des Schumannschen Konzertes. Auch dieser Vortrag stand unter dem Zeichen rühmenswerter Ausführung. Schuberts Cdur-Sinfonie beschlofs glanzvoll den genufsreichen Abend. Wie Sauer wurde auch Nikisch bei vollbesetztem Saale durch Ovationen ausgezeichnet. Es steht zu hoffen, dafs die weiteren Abonnementskonzerte nicht wie im vorigen Jahre nur allbekanntes, sondern auch hervorragende und bemerkenswerte Novitäten bringen werden.

Im Hinblick auf die Vorführung der letzteren war die einheimische und auswärtige Kunstpflege der Kammermusik in jüngster Zeit sehr reich. Aufser den im vorigen Bericht erwähnten Neuheiten erschien im Trio-Abend der ausgezeichneten Künstler Prof. *Kwast*, Konzertmeister *Havemann* und Dr. *Sakom* das in seinem ersten Satz besonders anregende Trio Op. 14 des schweizerischen Volkmar Andreae. Das Böhmische Streichquartett, das in diesem Winter wieder von unserem, ideale Ziele ins Auge fassenden Verein für Kammermusik für mehrere Konzerte gewonnen, vermittelte uns am ersten Abend die Bekanntschaft mit dem von slavisch temperamentvollen Geiste durchzogenen Klavierquintett Amoll Op. 12 von Novak, dessen pianistischer Teil in der Virtuosität der Frau *Marie Bettelhaim*-Timoni ruhte. Von allen Novitäten hatte kaum eine die Erwartungen so hoch gespannt, wie das neue Klavierquartett Dmoll Op. 113 von Max Reger, das am 1. November in der ersten Kammermusik-Aufführung unserer Philharmonie unter pianistischer Mitwirkung des Komponisten hier seine Uraufführung erlebte. Reger, der von den schroff einander gegenüberstehenden Parteien, die einen durch das pro, die anderen durch das kontra, auf die höchste Höhe emporgeschnellt wird, darf sich wohl alles erlauben um die musikalische Welt in Bewegung zu setzen. Fast hat es den Anschein, als ob sich der „grofse Könner" auch hier, wie in seiner Cdur-Violin-Sonate, über seine Zuhörer belustigen will, denn dies von Ungestüm und Tongeschwell überströmende Opus macht bei aufmerksamem Verfolg den Eindruck einer alles Absurde in den Vordergrund stellenden Sensationsmusik. Man kommt aufser einzelnen wirklich musikalisch interessanten Stellen, wie z. B. im zweiten Satze, zu keinem wirklichen Musikempfinden, geschweige denn zu irgend einem künstlerischen Genufs. Reich applaudiert wird in Hamburg bei einer Regerschen Musik immer, möge sie nun sein wie sie wolle. Inbezug auf die Ausführung war die Aufnahme durchaus gerechtfertigt, denn unter den beim Vortrage infolge der unerhörten Schwierigkeiten in Schweifs gekommenen Herrn Konzertmeister *Bandler*, Herren *Wolf*, *Möller* und *Engel* befand sich der Komponist, dessen Klavierspiel über jeder Kritik steht. Am selben Abend wurde als Regerfeier noch das Streichquartett Esdur Op. 109 dargeboten; ein Werk, über das ich mich im vorigen Jahr bereits auspesprochen.

Prof. Emil Krause.

**Leipzig.** Mit grofser Gewalt hat die Konzertflut eingesetzt. Und doch brachte der erste Konzertmonat Oktober eben nur vielerlei, nicht viel. Nur das wirklich Wesentliche sei darum hier vermerkt. Die Gewandhauskonzerte halten nach wie vor ihr Programm ein. Es gab u. a. eine ausgezeichnete Vorführung der Lisztschen Faust-Sinfonie und eine mindere der Schumannschen Manfred-Musik, eine

elegant geformte, inhaltlich leere Suite für Klavier und Orchester, die der Komponist *E. Schelling* mit virtuosem Aplomb aber ohne Erfolg spielte. Sehr starken Beifall hingegen fanden W. Bergers Variationen und Fuge über ein eigenes Thema — ein reiches, ausgezeichnet gearbeitetes und schön klingendes Werk von stark persönlichem Charakter. Einen nur sehr schwachen Eindruck hinterliefsen einige Sätze aus Humperdincks „Maurischer Suite", deren Inhalt hinter dem oft eigenartigen Klangkolorit bedenklich zurücktrat. Unter den Solisten ernteten *Julia Culp* und *Elena Gerhardt* vor- nehmlich Beifall, während der stark posierende *Possart* sich bemühte nicht zu gefallen. Nach wie vor ist *Arthur Nikisch* die künstlerische Seele des Ganzen.

In den Philharmonischen Konzerten bevorzugt *Hans Winderstein* die Moderne. Erstmalig bot er die so feine und stimmungsvolle Suite „Impressions d'Italie" von Charpentier, brachte Liszt mit den „Festklängen" zu Ehren und veranstaltete einen Richard Straufs-Abend. *May Harrison* spielte das Brahmsche Konzert sehr brav und *Ellen Beck* erhielt mit dem so überaus eindringlichen Vortrag Straufsscher Gesänge und Lieder vielen Beifall.

Im Rahmen der Musikalischen Gesellschaft brachte der Riedel-Verein unter Dr. *Gg. Göhler* eine ganz ausgezeichnete Aufführung der Händelschen „Debora", die im chorischen Teile glänzend genannt werden durfte. Als Solisten taten sich u. a. die Damen *Hensel-Schweitzer* und *Leydhecker* sowie der Bassist *Plaschke* aufs rühmlichste hervor. Die folgenden 5 Konzertprogramme sind meisterhaft zusammengestellt und berücksichtigen vor allem auch Bruckner und Mahler.

Die Leipziger Singakademie veranstaltete in der Thomaskirche einen *Georg Schumann*-Abend, den ich leider nur zum Teil hören konnte. Unter des Komponisten Leitung kamen von gröfseren Chorwerken die „Totenklage" und „Sehnsucht", dann auch grofse Variationen für Orchester und Orgel und die Passacaglia über B-A-C-H für Orgel, von *Karl Straube* vortrefflich gespielt, zur Wiedergabe. *Agnes Leydhecker* sang vier geistliche Lieder. Ohne Zweifel war der Abend recht darnach angetan, tiefe Eindrücke zu empfangen und erwünschte Gelegenheit zu haben, den Komponisten als geistlichen Tonsetzer und trefflichen Dirigenten obendrei zu würdigen.

Eifrig pflegte man die Kammermusik. Im Gewandhause gab es vornehmlich ältere, sehr interessante und lebensfrische Werke von W. Friedemann und C. Ph. Em. Bach sowie eins der entzückenden Divertimenti Mozarts. Die „Brüsseler" brachten neben Grieg und Schubert ein sehr anziehendes, durchweg impressionistisch gehaltenes Quartett von M. Ravel, das besonders in den ersten beiden Sätzen bedeutende Eindrücke wachrief. Mit den „Böhmen" spielte die hochtalentierte *Alice Ripper* César Francks schönes Klavierquintett unter grofsem Beifall. Das Sevcik-Quartett beschränkte sich auf bereits längst bekannte Werke von Dovrak, Brahms und Beethoven.

Der Solistenkonzerte ist bis heute bereits eine kleine Legion. An einem unter lebhaftestem Beifall verlaufenen *Hugo Kaun*-Abend stellte sich das Berliner Lafont-Beyer-Trio vorteilhaft vor und *Anna Reichner-Felten* sang mit sehr schöner Altstimme und tiefem Gefühlsausdruck Kaunsche Lieder. — Sehr erfolgreich verlief auch ein Sonaten-Abend von Walter Hansmann und Anatol von Roessel, und warme Begrüfsung wurde den Geizertalenten *Vecsey* und *Burmester* zuteil. Dr. *Botho Siegwart* gab einen Abend mit eigenen Werken, spielte mit *Hugo Herrmann* eine Edur-Sonate für Klavier und Violine und ward von seiner Gattin *Helene Staegemann-Siegwart* durch den schönen Vortrag von neun, meist ansprechenden Liedern wirksam unterstützt. — Von den Pianisten nenne ich nur einige. *Fr. Lamond* spielte Brahms, Beethoven, Chopin und Liszt mit Gröfse und lebhaft interessierendem subjektiven Ausdruck, *Vera Scriabina* ausschliefslich Klaviersachen ihres Gatten A. Scriabin, die nur zum Teil und auch nur vorübergehend interessierten. *Ignaz Friedmans* feines Chopin-Spiel entzückte, *Cella della Vrancea* erregte grofse pianistische Hoffnungen, *Jos. Weifs'* Vortrag hingegen liefs infolge ziemlich gesteigerter Nervosität wenig Genufs aufkommen. — Auch gab es eine Unmenge von Liederabenden. Ausgezeichnetes bot *Hermann Gura* als Sänger Loewescher Balladen, aufserordentlich gefiel wieder *Julia Culp*, vorteilhaft führten sich *Marie Schlesinger* und *Erna Bugge* mit einem Duettenabende ein und als Meistersängerinnen erwiesen sich aufs neue *Tilly Koenen* und *Lula Mysz-Gmeiner*.

In der Oper gab es verschiedene Neuheiten. *Massenets* „Manon Lescaut" wurde trefflich gegeben, hinterliefs jedoch kaum tiefere Eindrücke. *Halévys* „Blitz" enthält manch feines musikalisches Detail, schlug aber nicht ein und kam daher nicht wieder, während das allerliebste Singspiel „Brüderlein fein" von *Leo Fall* sich als fein gearbeitete dramatische Miniature erwies und in der Tat musikalisch Wertvolles enthält, deshalb auch mit lebhaftem Beifall aufgenommen ward. Desgleichen hatte die Schnitzlersche Pantomime „Der Schleier der Pierette" mit der sehr charakteristischen, vielfach auch originellen Musik von *Ernst von Dohnanyi* einen grofsen Erfolg. Das Ganze ist von ebenso romantischer als stark realistischer Tendenz und wurde, dank besonders der Vertreterin der Pierette (*Aline Sanden*), ganz ausgezeichnet dargestellt.

Am 9. November beschlofs der Rat der Stadt Leipzig, vom 1. April 1912 an, nach Rob. Volkners Weggang nach Frankfurt a. M., die Städtischen Theater in eigene Regie zu nehmen. Auf sechs Jahre ist der Kölner Theaterdirektor *Max Martersteig* als Intendant mit einem Jahresgehalt von 30000 M berufen worden. Eugen Segnitz.

— Am ersten November starb plötzlich infolge eines Unfalles unser hochgeschätzter Mitarbeiter, der Wagnerschriftsteller *Erich Kloss*. Von einem Artikel, „Wagner als Dirigent", der für unsere Blätter bestimmt war, hat er leider nur den ersten Teil fertig gestellt. Diesen werden wir in einer der nächsten Nummern veröffentlichen.

— Der Pauluskirchenchor zu Halle a. S. veranstaltete mit künstlerischem Erfolge eine sehr interessante Kirchenmusik, indem er an typischen Beispielen die Entwicklung der Kirchenkantate im 17. Jahrhundert, von Heinrich Schütz an über Johann Hermann Schein, Johann Rudolf Ahle, Franz Tunker, Georg Böhm bis auf Joh. Seb. Bach hin zeigte. Nahezu alles kam in Halle zum ersten Male zu Gehör, und verschiedene Kompositionen (wie z. B. ein geistliches Konzert von Schütz und die Kantaten von Tunker und Ahle) hatte der Dirigent, Organist *Karl Boyde*, mit Sachkenntnis und Stilgefühl für die Aufführung erst eingerichtet. Als Hauptwerke hoben sich aus der Vortragsordnung Bachs glänzend-frische Reformationsfest-Kantate „Gott der Herr ist Sonn' und Schild" (bearbeitet von Prof. G. Schreck) und Böhms Kantate „Mein Freund ist mein" (bearbeitet von Prof. R. Buchmayer), eine herrliche Komposition — bedeutend in der Empfindung und voll von tiefempfundenem Ausdruck in allen Teilen, heraus. Es ist die Kantate, die R. Buchmayer aufgefunden hat und die seiner Zeit 1908 auf dem Chemnitzer Bachfest zum ersten Male wieder erklang. Solistisch waren an der Kirchenmusik *Gertrud Pankow-Maybauer* (Sopran),

*Margar. Zehler* (Alt), *Alex. Hietschold* (Tenor) und *Carl Hoyer* (Orgel) beteiligt. P. Kl.

— Der Beginn der Konzertzeit bringt auch die Fortsetzung der Mitteilungen der Musikalienhandlung Breitkopf & Härtel in Leipzig. Nr. 101 ist soeben erschienen. Die Nachricht von der Veranstaltung einer Subskription auf die Klavierauszüge zu zwei Händen sämtlicher Bühnenwerke Richard Wagners, die jedes Werk zum Preise von 5 M bietet, eröffnet das 48 S. umfassende Heftchen. Weiter gibt es unter Voransetzung eines bisher nur wenig gekannten Bildes von Franz Liszt (Liszt vor dem Piano sitzend) Kunde von dem Fortschreiten der Gesamtausgabe seiner Werke, die jetzt den sinfonischen Dichtungen die Etüden für Klavier folgen läßt, berichtet über das im Druck befindliche letzte Kammermusikwerk Carl Reineckes und Felix Weingartners neue (3.) Sinfonie usw. usw.

Die Mitteilungen werden allen Interessenten von den Verlegern auf Verlangen kostenlos übersandt.

— Der vierte Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft wird in London von Montag, den 29. Mai bis Sonnabend, den 3. Juni 1911 stattfinden. Die wissenschaftliche Arbeit des Kongresses wird in folgende Sektionen eingeteilt, deren Leiter später angekündigt werden: I. Geschichte. II. Ethnographie. III. Theorie, Akustik und Ästhetik. IV. Kirchenmusik. V. Musikinstrumente. VI. Bibliographie, Organisation, zeitgenössische Fragen usw. Anmeldungen für Vorträge sind vor dem 1. Februar 1911 an die „Secretaries, London Congress, 160 Wardour Street, London W.“ zu adressieren. Die Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft, welche von außerhalb Großbritanniens und Irlands zum Kongreß kommen, werden die Veranstaltungen und Bewirtungen des Kongresses ohne Zahlung einer Gebühr, für was es auch immer sein mag, genießen. -- Anmeldungen zur Mitgliedschaft sind an die Geschäftsstelle der Internationalen Musikgesellschaft (Breitkopf & Härtel in Leipzig) zu richten.

# Besprechungen.

## Weihnachtsmusik.

**Nagler, Franciscus,** Die heilige Nacht. Ein Weihnachtsoratorium für Chor, Sopran-, Tenor-, Baritonsolo, Orchester und Orgel Part. 24 M, Klavierauszug 6 M. Leipzig, Forberg.

*Nagler* schreibt einen schwungvollen Chorsatz. Besondern Wert legt er auf reiche Ensemblesätze mit wirksamen Steigerungen, dabei bedeutende Anforderungen an die Stimme stellend. Das Werk wird gern gesungen werden und ein dankbares Publikum finden, wenn es auch gerade keine neuen Werte schafft.

**Rebay, Ferdinand,** Weihnachtskantate, für gemischten Chor, Sopran- und Baritonsolo, Violinsolo und Orgel. Part. 2 M. Leipzig, Gebrüder Hug.

Ein flüssig geschriebenes gut klingendes kurzes Werkchen. Wenn es durchaus vornehm wirken soll, darf der $^3/_4$-Takt „Ehre sei Gott“ nicht zu rasch genommen werden.

**Gulbins, Max,** Drei biblische Weihnachtsbilder, für Violinchor, Orgel und Klavier. Op. 53, 1. Festouvertüre. 2. Pastorale, 3. Fantasie. Preis jeder neuen Part. 1,50 M. Großlichterfelde, Vieweg.

Die Ouvertüre läßt in der Einleitung die beiden Lieder „Stille Nacht heilige Nacht“, „Vom Himmel hoch da komm ich her“ erklingen und kontrapunktiert dann im Hauptteil die zweitgenannte Melodie und schließt sehr wirkungsvoll mit „O du fröhliche“, zu allerletzt noch den „Tannenbaum“ andeutend. Das Pastorale ist ein überaus zartes, feingearbeitetes Stück in dem am Schluß die Melodie „Joseph, lieber Joseph mein“ prächtig wirkt. Die Fantasie interessiert am meisten durch den Basso ostinato im Marschtempo, der sich sogar zuletzt dem Liede „Es ist ein Ros' entsprungen“ entgegenstellt.

**Winter, M. G.,** Fünf Weihnachts-Volkslieder, für gem. Chor bearbeitet. Leipzig, Karl Klinner.

Der Tonsatz ist nicht alltäglich; die Melodien sind so gut wie neu, dem Unterzeichneten ist zum wenigsten keine davon bekannt.

**Lubrich, F. jun.,** Christkindleins Wiegenlied.

Der junge Komponist bestrebt sich charakteristisch zu schreiben. Zweifellos sind seine Harmonien von Reger beeinflußt, was ich durchaus nicht als einen Fehler ansehe. Das Lied ist wirksam.

**Fricke, Rich.,** Drei Weihnachtslieder. für eine mittlere Stimme mit Orgel- oder Klavierbegleitung. Leipzig, P. Pabst.

Drei schöne Gaben. Am Schlusse von Nr. 1 (Die Engel bei den Hirten) singt ein kleiner Kinderchor die Worte „Ehre sei Gott in der Höhe“, ergreifend wirkt Nr. 2 (Das Christkind spricht) namentlich durch den Text und die Choralbegleitung. Das Weihnachtslied (Nr. 3) steht den beiden ersten Nummern nur wenig nach.

**Kirsten, Hermann,** Ehre sei Gott in der Höhe, für ein oder zwei Solostimmen. Leipzig. Pabst.

Im frischen Volkston gehalten, sehr sang- und dankbar.

**Schröter, Karl,** Christnacht, für dreistimmigen Kinder- oder Frauenchor. Part. 30 Pf., jede Stimme 5 Pf. Charlottenburg, Galvanistraße 1, Verlag von Karl Schröter.

Ein stimmungsvoller Chor mit interessanter Stimmführung.

**Advent und Weihnachten.** Zur Christfeier. Zwei Vortragsstücke für drei Violinen, Violoncello, Orgel und Pianoforte nach bekannten Liedern komponiert von *Wilh. Köhler-Wümbach.* Großlichterfelde, Vieweg.

In Seminarien wohl zu gebrauchen. E. R.

---

**Grosse-Weischede, A.,** Orgelbau, Orgelton und Orgelspiel. Preis 4 M. Bochum, W. Stumpf.

Ein treffliches Hand- und Nachschlagebuch auch für erfahrene Organisten, mannigfache Anregungen und wertvolle Winke aus der Praxis für die Praxis bietend. Im ersten Teile werden auch die neuesten Errungenschaften im Orgelbau (elektrische Orgel) gebührend berücksichtigt. Der Herausgeber versteht geschickt in die bisweilen komplizierte Materie einzuführen, indem er das Verständnis seiner klaren Ausführungen durch einfache und übersichtliche Handskizzen erleichtern hilft. — Noch eingehendere Behandlung erfahren der zweite und dritte Teil. In ersterem sind die Hauptgattungen der Register: Gedackte, Prinzipale, Flöten, Gamben, Zungen, Füll- und gemischte Stimmen -- trefflich charakterisiert. Was der Verfasser hier bringt, zeugt von eindringendem Studium, scharfer Beobachtung und feinem Verständnis. Wer sich in der Registrierungskunst weiterbilden will, wird von ihm aufs beste beraten. Das Kapitel Dispositionen hätte durch Aufnahme der Dispositionen eines größeren und mittleren Werkes ergänzt werden können. — Der dritte Teil behandelt das Orgelspiel im Gottesdienste und im Konzert. Bezüglich des kirchlichen Orgelspiels sind Liturgen und Organisten mit Erfolg bemüht gewesen, gewisse Normen zu schaffen, die von der Mehrzahl der Organisten als allgemein verbindlich stillschweigend anerkannt wurden.

„Für die Theorie des Konzertspiels steht ein maßgebendes Werk noch aus. Die Künstler-Pädagogen wirken mehr durch Beispiel als durch Theorie, und der praktische Philosoph für die ausübende Kunst wird ein zweiter Richard Wagner sein müssen.“ Der Verfasser betrachtet seine diesbezüglichen Andeutungen als „einige Steine zu einem künftigen derartigen Werke“. Zu einem überaus reichhaltigen und wertvollen Literaturnachweise wächst sich das Kapitel: „Das Programm“ aus. Mit wahrem Bienenfleiße hat hier der Herausgeber mustergültigen Stoff zur Aufstellung einheitlicher, sinnvoller Programme zusammengetragen. Die zur Veranschaulichung dienenden Notenbeispiele sind Orgelkompositionen Palestrinas, Bachs, Regers, Elgars u. a. entnommen. S. 20, Takt 11, gebe man dem Pedale am Schlusse $^1/_8$ C (statt f). Mit dem Verfasser habe ich früher die Modulationsfähigkeit des Orgeltons bezweifelt (S. 124!). — Seitdem ich mich einer neuen Orgel mit einem

das < und > vortrefflich herausarbeitenden Schwellkasten erfreue, habe ich meine ehemalige Ansicht preisgegeben. — *Grosse-Weischedes* Werk verdient warme Empfehlung und weiteste Verbreitung in der Organistenwelt. Paul Teichfischer, Bielefeld.

**Schnerich, Alfred,** Messe und Requiem seit Haydn und Mozart. Wien-Leipzig, C. W. Stern, 1909.

Schnerichs Stellungnahme für die Instrumentalmesse gegen die Cäcilianer ist bekannt. In dem vorliegenden Buche hat er ein schon früher von ihm behandeltes Thema wieder aufgegriffen und weitergesponnen. Man wird schwerlich behaupten können, daß dies mit Glück geschehen sei: der ganze Ton seiner Polemik ist nicht dazu angetan, seiner Sache Freunde zu werben, und außerdem fehlt den Ausführungen vielfach die Beweiskraft. Daß die Schrift im übrigen oft Vortreffliches bietet, das sein Historisches sicher herausstellt und von Beherrschung des Stoffes zeugt, sei ausdrücklich hervorgehoben. In manchem Punkte wird Schnerich sich lebhaften Widerspruch gefallen lassen müssen, so in der Fuge um Beethovens Stellung zur katholischen Kirche. Das hier auszuführen verbietet der Raum.

**Eckart, Rudolf,** Paul Gerhardt-Bibliographie. Pritzwalk, A. Tienken (o. J. 1907).

Was hier ein für Gerhardt begeisterter Mann „den deutschen evangelischen Pfarrherren" bietet, ist gut gemeint und auch geschickt angelegt, obgleich die Pfarrherren wohl genügend viel in den Literaturgeschichts-Werken gelesen haben werden, um die abgedruckten Urteile namhafter Forscher über den fruchtbaren Dichter zu kennen. Die Bibliographie ist, soweit ich sehen kann, erschöpfend gegeben, und so sei die kleine kompilatorische Schrift bestens empfohlen.

**Busse, H.,** Wodurch wird der kirchliche Gemeindegesang gefördert? (Die Kirchenmusik und ihre Pflege. Heft 1). Schriften, herausgegeben vom Organisten- und Kantorenverein der Provinz Sachsen. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1909.

Die kleine, aber überaus fleißig und geschickt geschriebene Abhandlung sei hiermit der Beachtung aller Beteiligten ans Herz gelegt. Busses Vorschläge zur Verbesserung des kirchlichen Gemeindegesanges sind durchaus beachtenswert. Die ganze Frage sollte nicht wieder aus der Diskussion verschwinden.

**Fünfundzwanzig Jahre Chorverein,** 10. Nov. 1883—1908. Dem Chorverein zu Hagenow gewidmet von *Adolf Steinmann*. Hagenow i. M., Lachmund.

Auf dem Umschlage hat die kleine Schrift den Haupttitel „Unser sind die Stunden" — ein hübscher und heimeliger Titel, wie Gottfried Keller sagen könnte. Es läge keine Veranlassung vor, von dem rein nur lokal interessierenden Inhalte des ersten Teiles des Büchleins Notiz zu nehmen (weil es doch höchst gleichgültig ist, ob ein Verein die Ehre hatte, vor Sr. Königl. Hoheit dem Herzog Soundso zu singen), enthielte er nicht auch noch eine Chronik mit zum Teil recht kuriosen Programmen, die zeigen, wie nötig eine allgemeine Reform unseres Programm-Wesens ist. Den Geburtstag des deutschen Kaisers mit einer Hymne von *Lwoff*, einem spanischen Liede von Jensen, einem russischen Volksgesange, einer schwedischen Weise und andern, deutschen Liedern zu feiern, ist eigentümlich. Nun, damit hat der Verfasser der Schrift nichts zu tun, die ihren Wert durch den 2. Teil bekommt, in dem Steinmann in dankenswerter Weise unter Mitteilung von Brief- und Tagebuchstellen „über Musikpflege bei unsern klassischen Dichtern" handelt. Will auch nicht alles darin Gesagte zu dem angegebenen Titel passen, so bietet dieser Anhang der Schrift doch eine Fülle des Lehrreichen und Beachtenswerten, das freilich im einzelnen wieder eine ganze Menge von Spezialkenntnissen voraussetzt und auch in ungeschulten Köpfen allerlei Verwirrung anrichten kann.

**Compendium der katholischen Kirchenmusik.** Von Dr. *A. Möhler* und Repetent *O. Gauss*. Ravensburg, Alber, 1909.

Ein recht geschickt angelegtes Buch, in dessen erstem Teile Möhler Geschichte und Ästhetik behandelt, auch findet sich da und dort Überflüssiges; man möchte auch wohl die Angaben über die Einwirkungen der verschiedenen Zeitströmungen auf die kirchliche Kunst, die Einwirkung der Profankunst etwas schärfer gefaßt sehen; im ganzen aber liest sich die Arbeit *Möhlers* gut. *Gauss* behandelt „Theorie und Praxis" ebenfalls in anerkennenswert vollständiger und übersichtlicher Weise. Da eine ähnliche Arbeit wie diese bisher fehlte, da die Verfasser ihre Aufgabe gewandt und mit bemerkenswerter Objektivität gelöst haben, sei das Buch empfohlen.

**Erinnerungen an Alfred Reisenauer,** von *Josephine Gräfin Schwerin*. Königsberg, Gräfe & Unger, 1909.

Ein mit liebenswürdiger Frische und in angenehmem Erzählertone geschriebenes kleines Büchlein, das die schmerzliche Erinnerung an einen allzu früh geschiedenen, warmherzigen Menschen und großen Künstler weckt. Dem Andenken des bedeutenden Klavierspielers und Freundes ein Denkmal zu setzen, war die Absicht der Verfasserin. Eine kritische Würdigung lag ihr fern. Daß sie die selbst gezogenen Grenzen respektierte und das, was ihr auf dem Herzen lag, ohne jede Prätension aufs Papier bannte, ist ein Vorzug der Schrift, die hiermit allen, denen Reisenauers hohe Kunst je nahe gegangen ist, empfohlen sei. —

**Die großen deutschen Tondichter.** Lebenserzählungen in Bildern von *H. Rich. Scheumann*. Leipzig, Kommissionsverlag Fr. Hofmeister, 1908.

„Für unsere musikliebende Jugend" heißt der Beititel des Buches, von dem zwei Teile vorliegen. Die Arbeit ist aus musikpädagogischen Erwägungen hervorgegangen und in ihrer Absicht und zum Teil auch in ihrer Ausführung mit Beifall und Teilnahme zu begrüßen, wenn man sich auch manches anders dargestellt denken kann und wünschen möchte, der Verfasser hätte einen eingehenden Versuch gemacht, die künstlerische Individualität der einzelnen Meister seinem Leserkreise etwas zu erschließen. Das ist schwer, gewiß, aber keineswegs unmöglich. Etwas fällt ja in seinen Darlegungen ab, doch ist's etwas zu wenig. Würde man entgegnen: derlei gehöre doch wohl nicht in eine Lebensbeschreibung, so wäre mit dem Hinweise auf die Einheit unserer Großen als Menschen und Künstler zu erwidern. Immerhin sei aber das hübsch geschriebene Buch zur Anschaffung für die Kleinen empfohlen: der Vater, die Mutter können gar leicht bei Durchnahme von Werken einem wißbegierigen Kinde allerlei Ergänzendes erzählen.

Darmstadt. Prof. Dr. Wilibald Nagel.

**Schmidt,** Dr. **Karl,** Wilhelm Hill, Leben und Werke. Leipzig 1910. Breitkopf & Härtel.

Das dem Bändchen beigegebene Bild zeigt einen Mann von starker Verinnerlichung, der Text bestätigt den Eindruck. *Hill* war danach ein in seiner Kunst aufgehender, schlicht denkender, durchaus ehrlicher Mensch, der im Bewußtsein seiner vorwärts schreitenden Entwicklung unbeirrt von den äußeren Erfolgen seiner Schöpfungen unermüdlich tätig war, solange es ihm seine Gesundheit irgend erlaubte. Sympathisch wie sein Charakter erscheinen seine Kompositionen, von denen das eine Lied das „Herz am Rhein" wirklich aus der Seele des Volkes gesungen ist. Was bedeutet Hill aber für unser gegenwärtiges Musikleben? Dr. Schmidt gibt selbst zu: Nichts! Die Propaganda für die heute seiner Meinung nach unverdient totgeschwiegenen Lieder, Klavierstücke und Kammermusikwerke wäre meines Erachtens praktischer in Form kleiner Zeitschriftenaufsätze womöglich unter Mitteilung von einzelnen ganzen Stücken geschehen. Es werden ja viel zu viel Bücher geschrieben, wohin soll es führen, wenn jedem Talent vom Range Hills gleiche Schriften gewidmet werden? — Es ist übrigens kein verhimmelndes Büchelchen. Der Verfasser hat bei aller Wärme nirgends die Frage nach dem dauernden Werte der Kompositionen beiseite gelassen. Und so enthält die Schrift doch den Fingerzeig für die Wahl derjenigen Werke Hills, die uns heute noch etwas zu sagen haben.

**Kloss, Erich,** Richard Wagner über die Meistersinger von Nürnberg. Leipzig 1910, Breitkopf & Härtel.

Das höchstinteressante Schriftchen, des leider kürzlich jäh aus dem Leben gerissenen talentvollen Schriftstellers, das bei guter Ausstattung nur 1,50 M kostet, bedarf keiner ausführlichen Empfehlung. Wegen der Anordnung des Stoffes mit dem Verfasser zu rechten, dürfte müßig sein.

Im gleichen Verlage hat Dr. *Julius Kapp* ein Liszt-Brevier herausgegeben. Es will den Schriftsteller Liszt propagieren. Und

das tut es mit Glück. In 6 Abschnitten werden merkenswerte Worte Liszts zu den Themen Kunst und Künstler, Musik, Publikum und Kritik, einzelne Musiker und ihre Werke, Liszt als Mensch und Künstler und Welt und Leben gegeben. Und überall kommt nicht nur Reichtum eines genialen Geistes zur Erscheinung, sondern vor allem eine Tiefe des Gemüts wird erkennbar, die sogar nicht bei den Virtuosen Liszt vermutet wird. So werden denn die vielen, denen Liszt noch heute lediglich der große Hexenmeister am Klavier und der von Frauen unmäßig umschwärmte Lebemann ist, mit Staunen namentlich aus dem letzten Teile des Schriftchens inne werden, daß der äußere Glanz des Lebens Liszts Weltauffassung nicht berührt hat.

F. R.

**Storck, Karl,** Musik und Musiker in Karikatur und Satire, eine Kulturgeschichte der Musik aus dem Zerrspiegel. Oldenburg i. Gr., Gerhard Stalling. 16 Lieferungen zu je 1 M.

Der Verfasser sagt, daß man die Bedeutung eines Musikers für seine Zeit nicht aus seinen Werken herauslesen könne und erinnert dabei an Bach und Händel — ein Gedanke übrigens, dem auch ich schon einmal Ausdruck gegeben habe, indem ich in diesen Blättern behauptete, die kulturgeschichtliche Bedeutung Mendelssohns für seine Zeit sei größer gewesen als die Bachs für die seine. Auch die Stimmen der Kritik und Statistik genügen dem Verfasser nicht, um eine Kulturgeschichte der Musik zu schreiben. Erstere sind subjektive Urteile, die sich vielfach widersprechen, letztere geben wohl die Verbreitung eines Werkes an, aber nicht die Dauer dieser Verbreitung, sind also ungenau. Die Karikatur und Satire stellt dagegen der Verfasser für seine Untersuchungen hoch, weil sie von vornherein nichts vortäuschen, gar nicht den Anspruch erheben, objektiv zu sein und weil sie in Künstlers Land führen d. h. von Künstlern herrühren. Der zuletzt genannte Grund erscheint besonders wichtig, namentlich im Hinblick darauf, daß in der Satire nicht Musiker, sondern Maler, Bildhauer und Poeten über Musiker urteilen. Wer da weiß, wie auf dem Gebiete der musikalischen Kritik das Cliquenwesen Orgien feiert, wie vielfach Lob und Tadel nur nach der Zugehörigkeit eines Komponisten zu dieser oder jener Gruppe ausgeteilt werden, der muß von vornherein mehr Zutrauen zu einem Kritiker haben, der der musikalischen Gilde fernsteht, als zum Fachkritiker. Und noch ein wesentlicher Punkt ist nicht zu vergessen. *Storck* erweitert den Begriff Karikatur, indem er auch durchaus ernsthaft gemeinte Bilder dazu rechnet, die durch einseitige oder total falsche Auffassung der Tonkunst uns verzerrt erscheinen. Gerade durch sie erlangen wir Blicke in intime Verhältnisse, in die uns kein Kritiker, kaum ein Chronist führen kann. Und so müssen wir in der Tat die Genialität des Gedankens bewundern, eine Kulturgeschichte aus dem Zerrspiegel zu schreiben. Die Möglichkeit, zu einer solchen auch durch die strenge Wissenschaft zu kommen, verneint ja der Verfasser nicht, meint aber, daß sein Weg auf alle Fälle vergnüglicher und unterhaltsamer sei.

Ich muß es mir heute versagen, auf den Inhalt näher einzugehen, das behalte ich mir für die Zukunft vor, wenn das Werk vollständig vorliegt. Nach den beiden vorliegenden Lieferungen zu urteilen, in denen Storcks wissenschaftliche Ausrüstung und geistsprühende Darstellung neue Triumphe feiern, darf die musikalische Welt ein Buch erwarten, das einzig in seiner Art ist, in erster Reihe ein Buch für die musikalische Familie.

E. R.

**Diehl, Heinrich,** Op. 19, Nr. 4, Op. 24, Nr. 5, 23 Tondichtungen, für eine Singstimme und Klavier. München, Jos. Seiling.

Es spricht aus den meisten der 23 Lieder ein Komponist zu uns, der uns weniger in unserm Innern zu packen, als uns vielmehr angenehm zu unterhalten weiß. Die Erfindungsgabe Diels ist wohl kaum so groß, wie es nach der ganzen Anzahl von Liedern, die von ihm vorliegt, der Fall zu sein scheint. Er würde dann z. B. solche bekannten Wendungen, wie in der Singstimme am Schluß von Nr. 1, „Weltfern" (O. v. Carstfeldt), vermeiden, wie ebenso auch manchen schroffen Übergang. Das „Schilflied" von Lenau, ist in seiner ersten Hälfte schön empfunden, später zerflattert aber die Stimmung ein wenig. Die beiden Kinderlieder von Martin Greif, Op. 27, werden sowohl ihres Textes als auch ihrer charakteristischen Vertonung wegen Freunde finden, wenn auch das zweite als Kinderlied etwas bunt ausgefallen ist. „Die verlassene Fischerbraut" (Martin Greif, ist gut erfunden, was auch ebenso von den „Nelken" (Th. Sturm) gilt. Es wird Sache der Ausführenden sein, dem „Strampelchen" (V. Blüthgen) seinen allerdings nur geringen trivialen Beigeschmack zu nehmen; der Septimakkord von D moll heißt aber wohl immer noch cis e g b, und nicht cis e g ais, wie Diehl auf der letzten Zeile schreibt. Op. 20, Nr. 7, „Abendlied" (Hoffmann v. Fallersleben) enthält schöne Züge. Solche Einleitungstakte und Begleitungen, wie in Op. 20, Nr. 6. „Stille Sicherheit" (Lenau), sind nicht mehr ganz neu. Ein besonders durch seine schöne Begleitung wirkungsvolles Liedchen ist Th. Sturms „Gute Nacht". Aber auch hier wieder verstößt der Komponist arg gegen die musikalische Orthographie und schreibt den übermäßigen Sextakkord ces es fis a als **h dis** fis a, einen Durchgang cis als f und die erhöhte Quarte von Es dur als bb. „Hinter den Tannen" trägt keine besonders originalen Züge. Wenn Diehl hier als Vorhalt vor cis die Note c statt his setzt, und dies ein zweites Mal sogar in einem reinem A dur, so dürften die erwähnten Schreibfehler doch weniger auf Mangel an Sorgfalt als auf Unkenntnis der musikalischen Orthographie zurückzuführen sein, und die Lieder erhalten damit einen unangenehmen dilettantischen Beigeschmack. Es würde zu weit führen, jedes der 23 Lieder hier aufzuführen; auch die nicht genannten enthalten hier und da einen schönen Zug und werden einem nicht allzu anspruchsvollen Publikum gefallen.

**Koch, M.,** Deutsche Klänge. 30 neue Gesänge für mittlere Stimmlage und mit leichter Klavierbegleitung. Stuttgart, Verlag von Albert Auer.

Wir finden hier Gedichte von Theodor Storm, A. Hildebrandt, Julius Wolf, Friedr. v. Bodenstedt u. a. in ein schlichtes musikalisches Gewand gekleidet, das ihnen aber ausgezeichnet steht. Es ist dem Komponisten gelungen, seinen Weisen manchen anmutigen Zug zu verleihen, ohne sich in Trivalitäten zu verlieren, und viele der Lieder sind in bestem Sinne des Wortes als volkstümlich zu bezeichnen. Daß sich Koch auch herbeigelassen hat, Hoffmann v. Fallersleben „Deutschland, Deutschland über alles", das uns mit der Melodie von Vater Haydn in Fleisch und Blut übergegangen ist, neu zu komponieren, war etwas gewagt; aber um so mehr verdient es anerkannt zu werden, daß es ihm gelungen ist, auch hier etwas recht Erfreuliches zu schaffen. Die 30 Lieder, die zum Teil auch in Bearbeitung für Männer-, Frauen- und gemischten Chor erschienen sind, verdienen weite Verbreitung.

**Kraus, Paul,** Op. 207, Liebestraum und ewiger Traum. Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig, P. Pabst.

Eine triviale Komposition, die eine Würdigung überhaupt nicht verdient, zumal an dieser Stelle. M. Puttmann.

## Zur Besprechung

eingegangene neue oder neu herausgegebene Werke.

Vokalwerke, vorwiegend geistliche Chöre.

*Nagler, Franciscus:* Die heilige Nacht, ein Weihnachtsoratorium für Chor, Soli, Orchester und Orgel. Leipzig, Forberg.

— — Pfingsten, für gemischten Chor, Orchester und Orgel oder Klavier. Ebenda.

*Kremser:* Altniederländisches Dankgebet für Männerchor a cappella Leipzig, F. E. C. Leuckart.

*Fischer-Weber, P.:* Vier kurze Motetten für Frauen- oder Kinderchor. Ebenda.

*Koch, Ernst Hermann:* Op. 6, Gott wird abwischen alle Tränen. Kirchenmusik für gem. Chor, Solo, Orchester und Orgel. Leipzig, F. E. C. Leuckart.

— — Pastorale über den Choral: In Dulci jubilo, für vierstimmigen gemischten Chor oder dreistimmigen Frauenchor, Sopransolo, drei Streichinstrumente, Oboe, Englisch Horn und Orgel. Ebenda.

*Schubert, F. (Göhler):* Stabat mater, für gem. Chor, Sopran-, Tenor- und Baßsolo und Orgel. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
*Winter, M. G.:* Drei Volkslieder für zwei Soprane und Alt. Leipzig, Klinner.
*Lubrich, F. jun.:* Morgengebet für gem. Chor. Ebenda.
— — Morgenlied für gem. Chor. Ebenda.
*Trägner, R.:* Pfingsten, für gem. Chor. Ebenda.
*Bartmuß, Rich.:* Die Heilandworte am Kreuz. Eine Passionsmusik für drei Solostimmen, Chor, Solovioline und Orgel. Ebenda.
*Blair, Hugh:* Die Glocken von Elfarnie, Kantate für Frauenstimmen. Neu York, Fischer & Bro.
*Kühnhold, C.:* Eine Lutherfeier, für Frauen- resp. Kinderchor. Großlichterfelde, Vieweg.
*Bösche, Leimarz, Reinbrecht:* Polyhymnia. Männerchorsammlung für Seminare. Leipzig, Leuckart.
*Rudolz, R.:* Dein Antlitz fürchte ich, für mittlere Stimme und Orgel. Ebenda.

### Instrumentalmusik.

*Schumann, Camillo:* Skizzen aus dem Thüringer Wald, für Klavier. (Morgenandacht auf der Wartburg, Frühlingswanderung, Rast an der Schmiede zu Ruhla, Am Kreuzweg, Im Schwarzatal, Dämmerung in der Klosterruine Paulinzella, Abendstimmung am Goethehäuschen, Mitternachtsspuk auf dem Hörselberg). Langensalza Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann).
*Major, J.:* Bosnisch-Herzegovinisches Jugendalbum für Klavier. Budapest, Verlag „Orpheus".
— — Bosnische Rhapsodie für Klavier. Ebenda.
— — Sonate für Klavier. Ebenda.
*Daniel, F.:* Walzer für Klavier. Breslau, Becher.
*Urbachs* Preisklavierschule, 39. Auflage. Leipzig, M. Hesse.
*Döring, C. H.:* Oktaven-Etüden für Klavier. Leipzig, Schuberth.
*Erdstein, L.:* Berceuse, für Klavier. Ebenda.
*Blanschet, E. K.:* Fünf Etüden, für Klavier. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
*Bleyle, K.:* Bausteine für die reifere Jugend (für Klavier). Ebenda.
*Scalero, R.:* Sechs romantische Stücke für Klavier. Ebenda.
*Germer, H.:* Modernes Vortragsalbum für Klavier. 3 Bd. Ebenda.
*Bleyle, K.:* Violinkonzert C dur. Ebenda.
*Thomassin, D.:* Sonate, für Cello und Klavier. Ebenda.
*Robert-Hausen, E.:* Drei Stücke, für Flöte und Klavier. Leipzig, Merseburger.
*Schwendler, M.:* Tonperlen, für Flöte und Klavier. Ebenda.
*Koch, H. E.:* Partitur und Doppelfuge über Jesu meine Freude, für Orgel. Leipzig, F. E. C. Leuckart.
*Krause, P.:* Lyrische Stücke für Orgel. 2 Hefte. Ebenda.
*Meinecke, H.:* Drei Festvorspiele für Orgel. Leipzig, Klinner.
*Krause, P.:* Modorato maestoso für Orgel. Ebenda.
*Erbe, K.:* Klassische Tonsätze für Orgel. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.

### Theoretische Werke.

*Storck, C.:* Musik und Musiker in Karikatur und Satire. 2 Lieferungen. Oldenburg, G. Stalling.
*Reinecke, W.:* Die natürliche Entwicklung der Singstimme. Leipzig, Dörffling & Franke.
*Robert, Franz:* Gesammelte Schriften über die Wiederbelebung Bachscher und Händelscher Werke, herausgegeben von Bethge. Leipzig, Leuckart.
*Hennig, C. R.:* Der musiktheoretische Unterricht. Leipzig, Merseburger.
*Krall, E.:* Spielmanns Kunst. Ebenda.
*Becker, A.:* Die Verflachung des Volksgesangs. Vortrag. Leipzig, Klinner.
*Schwedler, M.:* Flöte und Flötenspiel. Leipzig, Weber.
*Lobe, J. C.:* Handbuch der Musik. Ebenda.

### Lieder für eine Singstimme.

*Röber, R.:* Drei Lieder.
*Knab, A.:* Fünf Lieder für die Jugend.
*Stocker, St.:* Neun Kindertotenlieder.
*Prehl, P.:* Geistliches Lied.
— — Lied.
*Kirchner, H.:* Weihnachtslied.
} Leipzig, P. Pabst.

### Mehrstimmige Lieder.

*Wiegandt, R.:* Lieder für gemischten Chor.
— — Geistliches Lied.
*Fleischer, A.:* Vier Männerchöre.
*Lorenz, E.:* s' Everl.
*Rober, R.:* Duett.

* * *

*Schmitt, C.:* Lieder für deutsche Zungen. Großlichterfelde, Verlag von Vieweg.
— — Mädchenlieder. Ebenda.
*Grabert, M.:* Festhymnus. Ebenda.
*Cornelius, P.:* Weihnachtslieder, bearbeitet von *Kühnhold.* Ebenda.
*Kleemeyer:* Choralbuch für Wechselgesang. Göttingen, Verlag von Vandenhoeck & Ruprecht.
*Güll, Friedrich:* Kinderheimat. München, Verlag von Georg W. Dietrich.

### Orgelkompositionen.

*Fischer, M. G.:* Zehn Choralvorspiele. Großlichterfelde, Verlag von Vieweg.
*Krebs, T. L.:* Toccata, Präludium. Ebenda.
*Meester, R.:* Examenstücke. Ebenda.
*Schilling, A.:* Zehn größere Vorspiele für Orgel. Leipzig, Kahnt Nachfolger.

### Klavierkompositionen.

*Hinzpeter, L.:* Gavotte. Leipzig, Verlag von P. Pabst.
*Stöhr, R.:* Märchen. Ebenda.

### Kompositionen für Klavier und Violine.

*Mussa, V. E.:* Adagio. Leipzig, Verlag von P. Pabst.
*Wiegandt, R.:* Frühlingsahnen. Ebenda.
*Toch, E.:* Vom sterbenden Rokokko. Ebenda.
*Stein-Schneider, L.:* Rokokko. Ebenda.
*Rehfeld, F.:* Vier Stücke. Großlichterfelde, Verlag von Vieweg.
*Köhler-Wümbach:* Advent, Weihnachten. Ebenda.
*Dessau, B.:* Capriccio. Ebenda.
— — Abendlied. Ebenda.
*Ertel, P.:* Drei leichte Stücke. Ebenda.
*Kaun, H.:* Scherzo. Ebenda.

### Kompositionen für zwei Violinen.

*Toch, E.:* Duos. Leipzig, Verlag von P. Pabst.

### Verschiedenes.

*Caspar, H.:* Technische Studien. Leipzig, Verlag von P. Pabst.
— — Die moderne Bewegungs- und Anschlagslehre. Ebenda.
*Pinks, E.:* Atem-, Sprech- und Singtechnik. Ebenda.
*Pabst, P.:* Verzeichnis der Verlagswerke.
*Koch, M.:* Tonleiter- und Akkordschule. Stuttgart, Albert Auers Musikverlag.
*Paul, E.:* Aufgabenbuch für den Unterricht in der Harmonielehre. Leipzig, Verlag von P. Pabst.
*Riemann, H.:* Beethovens Streichquartette. Berlin, Schlesingersche Buch- und Musikalienhandlung.
*Bie, O.:* Klavier — Orgel — Harmonium. Leipzig, Verlag von B. G. Teubner.
*Le Beau, L. A.:* Lebenserinnerungen eines Komponisten. Verlagsbuchhandlung von E. Sommermeyer.
*Kretschmar, Hermann:* Gesammelte Aufsätze über Musik. Leipzig, Fr. W. Grunow.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

# BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

**XV. Jahrgang. 1910/11.**

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

**Nr. 4.**
Ausgegeben am 1. Januar 1911.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 S. Text und 8 S. Musikbeilagen.
**Preis:** halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen
durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
**Anzeigen:**
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.


Inhalt:




## Heinrich Knote.

Von C. Droste.

Es ist eine bekannte Tatsache, daß von den vier Hauptstimmgattungen, die für den Quartett- und Chorgesang in Betracht kommen, der Sopran und der Baß, resp. Bariton, die verbreitetsten und am häufigsten vorkommenden sind, während unter den weiblichen Stimmen der Alt und unter den männlichen der Tenor weit seltener vertreten und anzutreffen sind. Dies lehrt uns schon das Beispiel eines jeden gemischten Chorvereins, wo Alt und Tenor gemeiniglich die am schwächsten vertretenen Stimmgattungen sind und nicht nur in quantitativer, sondern auch in qualitativer Hinsicht fast regelmäßig dem Sopran und dem Baß gegenüber auffallend zurücktreten. Die natürliche Lage der Frauenstimme ist eben die hohe, die des männlichen Organs die tiefe oder die mittlere, als Bariton zu bezeichnende. Was von den Verhältnissen im Chorgesang gilt, hat aber auch Geltung beim Sologesang, im Konzert und in der Oper. Jeder habituelle Theaterbesucher und Opernfreund weiß, daß die Beschaffung wirklich guter Alt- und Tenorstimmen mit großen Schwierigkeiten verknüpft ist und daß die seit Jahren sprichwörtlich und akut gewordene „Tenornot" kein leeres Geschwätz und keine bloße Einbildung, sondern eine feststehende und nachweisbare auf Erfahrung beruhende unumstößliche Tatsache ist, an der nicht gerüttelt werden kann und deren Vorhandensein manchem großen Theaterbetrieb schon ernstliche Sorgen und Ungelegenheiten verursacht hat. Es ist hier nicht der Ort, um an der Hand tiefsinniger, physiologischer Betrachtungen den Gründen dieser erfahrungsgemäß feststehenden Erscheinung nachzuspüren; jedem Gesangsbeflissenen und Gesangsliebhaber ist die besonders an unseren großen Bühnen seit geraumer Zeit herrschende Tenorkalamität kein Geheimnis mehr, und die horrenden Gagen, die unsere Opernhäuser heutzutage wirklich guten Tenören zu zahlen gezwungen sind und der selbst an ersten Bühnen vielfach zum ständigen Brauch gewordene Notbehelf mit fremden



Gästen und Aushilfsgastspielen im Tenorfache reden eine nicht mißzuverstehende deutliche Sprache.

Ein Heldentenor vollends — es braucht nicht immer ein Stern erster Größe zu sein — muß unter allen Umständen als eine avis rara in der Gattung „Opernkünstler" gelten, nicht nur, was die Seltenheit seines Vorkommens anbelangt, sondern auch hinsichtlich der Preise, die er auf dem Kunstmarkte erzielt. Wir haben an Bühnen deutschen Sprachgebiets mindestens ein halbes Dutzend Ritter vom hohen a, b und h (das c wird von einem Heldentenor und Wagnersänger unserer Tage ja noch nicht einmal verlangt), die über ein Jahreseinkommen von über 100000 M verfügen, während selbst manche mittlere Theater sich den Luxus eines primo uomo mit einer Gage von 20000 M leisten können. Es soll zwar nicht gesagt sein, daß die bestbezahlten unter unseren Tenören immer auch wirklich die besten sind: der Geschmack des Publikums wechselt bekanntlich, wie die Mode und die Beliebtheit, die Karriere und die Engagements eines Sängers sind mehr oder minder Glücksache des einzelnen Individuums. Manche Künstler sind mit einem Schlage nach kürzester Laufbahn berühmte Tenoristen geworden, andere haben sich nur allmählich und staffelweise, teils aus untergeordneten Verhältnissen, teils aus anderen Stimm- und Rollenfächern den Weg zum Ruhm und zur Sonnenhöhe einer glänzenden Heldentenorposition gebahnt. Slézak, der vielgefeierte erste Sänger der Wiener Hofoper und star der Saison am Metropolitan-Opéra-House zu New York, war vor wenig mehr als zehn Jahren ein einfacher Chorsänger; der Wiesbadener Kammersänger Heinrich Hensel, der gegenwärtig zu den hervorragendsten deutschen Wagnersängern zählt, beschränkte noch vor drei Jahren seine Tätigkeit in Frankfurt zumeist darauf, Operettenpartien zu singen, und der vergötterte Liebling der Münchener *Heinrich Knote* begann seine Karriere als Tenorbuffo in den Partien Lortzingscher und anderer Spiel-Opern. Der letztere Künstler möge auch bei unserer Besprechung der hervorragendsten Heldentenöre, welche die deutsche Bühne zurzeit aufweist, an dieser Stelle den Anfang machen. —

*Heinrich Knote* wurde im Jahre 1870 in München als Sohn eines Versicherungsinspektors geboren. Es wurde ihm nicht an der Wiege gesungen, daß er dereinst den glänzendsten Sternen am Münchener, ja am gesamten deutschen Opernhimmel beigezählt werden würde.

Als der Knabe acht Jahre alt war, starb sein Vater, die Gattin als Witwe mit 7 Kindern in dürftigsten Verhältnissen zurücklassend. Der kleine Heinrich, zum Kaufmann bestimmt, besuchte zunächst die Realschule, wo er sich nicht gerade durch besonderen Fleiß auszeichnete. Nach Beendigung seines normal verlaufenen Schulbildungsganges fiel die Wahl des jungen Mannes zunächst auf einen rein bürgerlichen Beruf, den eines Uhrmachers. Seine Neigung für den Gesang und sein angeborenes Vortragstalent führten ihn jedoch bald der Kunst näher, und auf den Rat einflußreicher und verständiger, fachgemäß gebildeter Freunde beschloß *Knote* endlich, die systematische Ausbildung seiner schönen Stimmittel unter sachkundiger Obhut und Anleitung allen Ernstes zu betreiben. Zu diesem Zwecke wurde er zunächst Schüler der Münchener Kgl. Akademie der Tonkunst. Bezeichnend ist es, daß der junge Kunstnovize hier mehrfach von seinen Lehrern an der Musikschule darauf hingewiesen wurde, daß seine stimmlichen Mittel doch nur höchst bescheidene seien und daß er doch wohl besser täte, an Stelle des Bühnenberufes einen anderen zu ergreifen. Der junge Mann ließ sich dadurch aber nicht irre machen, und so wurde denn der Sangeswelt eine ihrer glänzendsten zukünftigen Erscheinungen erhalten. Selbstverständlich zog *Knote* es nunmehr doch vor, im Privatunterricht bei Kantor Emanuel Kirschner, dem Vorsänger der Münchener Hauptsynagoge, seine gesanglichen Studien zu vollenden. Seine Wahl war zwar nicht gerade auf eine ausgesprochene und anerkannte Gesangskapazität gefallen, erwies sich aber dennoch in der Folge als eine sehr glückliche, denn auf der soliden Grundlage, die er sich bei dem genannten Gesangspädagogen erworben und zu eigen gemacht, entwickelte sich *Knotes* Kunst und Können dann völlig selbständig weiter bis zu jenem Grade hoher Vollendung, die wir an dem Münchener „Meistersänger" heute bewundern. Spätere gelegentliche Studien nach italienischer Methode an Ort und Stelle haben wohl lediglich der Verfeinerung und dem letzten Schliff zur Erreichung einer kunstgemäßen Gesangsweise gegolten. Sein Debut machte *Knote* am Kgl. Hoftheater am 1. Mai 1892 als Georg im „Waffenschmied"; bald folgten Pedrillo und Gomez, als erste Wagnerpartie der Steuermann im „Holländer" und einige Zeit darauf ein ganz köstlicher stimmfrischer David in den „Meistersingern". Damals hörte Hofrat Pollini aus Hamburg den Künstler und bot ihm einen glänzenden Kontrakt für seine Bühne, den aber der bald darauf erfolgte Tod Pollinis wieder löste. Hierdurch wurde die Münchener Hofbühne vor einem drohenden Verlust bewahrt, dessen ganze Tragweite erst heute so recht auszudenken ist, wo *Knote*, im Zenit seines Ruhmes stehend, von den Theaterdirektionen und Konzert-Agenten beider Hemisphären umworben und mit den verlockendsten Anträgen überhäuft wird. *Knote* blieben also, da er bis auf den heutigen Tag an der gleichen Bühne wirkt, auf welcher er vor vielen Jahren den ersten entscheidenden Schritt auf die Bretter tat, die die Welt bedeuten, die mancherlei Enttäuschungen und Beschwerden, die ein unstetes Wanderleben von Theater zu Theater für den jungen Künstler

mit sich bringt, glücklicherweise erspart. Solange der berühmte Heinrich Vogl an der Münchener Hofoper, speziell als Wagnersänger, im Tenorfach die unumschränkte Alleinherrschaft ausübte, war es auch für *Knote* trotz seiner ungewöhnlichen Veranlagung absolut unmöglich, sich eine erste Position zu erringen. Der Tod des großen Wagnerdarstellers im April des Jahres 1901 war auf *Knotes* Karriere und künstlerische Entwicklung von weitest gehendem Einfluß. Da er es mit viel Glück verstanden hatte, sich an den genialen Leistungen des verstorbenen älteren Kollegen und Meistersängers im Stillen als an einem großen klassischen Muster und Beispiel weiter zu bilden und zu begeistern, so konnte *Knote* getrost das Wagnis unternehmen, das Erbe Heinrich Vogls in München anzutreten, und die Zeit hat denn auch gelehrt, daß es ihm gelungen ist, seinem großen Vorbilde in durchaus würdiger Weise nachzueifern, und es bedeutet direkt den Gipfel des Lobes für *Heinrich Knote*, wenn man heute von ihm sagen kann, daß es ihm beschieden war, die durch Vogls Tod in das Ensemble der Münchener Hofoper gerissene klaffende Lücke voll und restlos auszufüllen. Wer Heinrich Vogl noch in seiner Glanzzeit gekannt hat, wird nun allerdings zugeben müssen, daß sein Nachfolger *Heinrich Knote* in mancher Hinsicht auffallend an ihn gemahnt. Es gilt dies nicht nur hinsichtlich des Charakters und der Farbe der Stimme, der Art des Tonansatzes, der beiden Künstlern eigenen vorzüglichen Atemtechnik und ungemein deutlichen Pronunciation, sondern sogar hinsichtlich der äußeren Erscheinung und der stilistischen Größe und Geschlossenheit der ganzen Auffassung und Darstellung. Daß *Knote* seinem Vorgänger gegenüber die ganze Frische und den strahlenden Glanz eines noch in jugendlicher Kraft prangenden Organs einzusetzen hat, braucht wohl nicht erst ausdrücklich betont zu werden. Die breite, dunkeltimbrierte, fast baritonale Mittellage, auf der sich bei *Knote* eine leuchtende und sieghafte, echt tenorale Höhe aufbaut, bildet das eigentliche Fundament für den Wagnersänger par excellence, wie es *Knote* nun einmal ist, wenn er auch als Florestan, Max, Prophet, Vasco, Eleazar, Manrico, Radames in der von ihm gleichfalls meisterlich beherrschten und geschmackvoll ausgeübten Kunst des bel canto durchweg Vorzügliches zu leisten vermag. Der dem Künstler früher anhaftende gepreßte Beiklang mancher Töne ist durch fleißiges Studium und strenge Selbstdisziplin völlig geschwunden, und so vermag schon *Knotes* herrliches Organ und seine schlackenfreie hohe gesangliche Kultur an und für sich allein einen wahren und ungetrübten Genuß zu gewähren. Da *Knote* sich ferner in hervorragendem Maße den deklamatorischen Gesangsstil zu eigen gemacht hat, die für den Vortrag Wagnerscher Partien so ungemein wichtige Kunst scharfer Accentuierung, richtiger Phrasierung und inniger Verschmelzung von Ton und Wort in seltenem Grade besitzt und die ihm gestellten künstlerischen Aufgaben mit großer Gewissenhaftigkeit, Liebe und Hingebung bis in die feinsten Details der gesanglich textlichen Ausarbeitung erfaßt und bemeistert hat, kann man in ihm nach dieser Seite hin einen wohl schlechthin glänzenden Vertreter Wagnerscher Kunst begrüßen. Die ungebändigte Kraft, die herzerquickende Frische und ungekünstelte Ursprünglichkeit, die unser Ohr und Herz an seinem Gesang erfreuen, bleibt auch an *Knotes* Darstellung nicht zu vermissen. Sie ist durchweg natürlich und einfach und scheint mit unverkennbarer Absichtlichkeit auf jeden stärkeren Farbenauftrag, jeden billigen Effekt, jede schauspielerische Übertreibung, jedes eigenmächtige Hervortreten aus dem Rahmen des Kunstwerkes und jedes unangebrachte, allzu geflissentliche Betonen und Unterstreichen der eigenen Persönlichkeit zu verzichten. Rollen, die gebieterisch nach pathetischer Ausdrucksgewalt verlangen, Gestalten, denen eine tragische Größe und Bedeutung innewohnt und die in Gesang, wie Dartellung vornehmlich im al fresco-Stil vom Dichterkomponisten entworfen und gedacht und vom Sänger und Schauspieler dementsprechend auch zu halten und zu gestalten sind, sind die eigentliche künstlerische Domäne *Knotes*. Der Zug bezwingender Kraft und heldenhafter Größe, der den Wagnerschen Bühnentypen eines Tristan, Siegmund, Tannhäuser und Rienzi anhaftet, kommt bei *Knote* im Gesang und Spiel mit überzeugendem Nachdruck zur Geltung. Sein mächtiges, niemals auch nur einer vorübergehenden Ermüdung anheimfallendes Organ erstrahlt bis zur letzten Note in unverminderter Kraft und Schönheit, und sein Gesangsvortrag, wie seine Darstellung läßt nirgends den großen fortreißenden Zug und die plastische Gestaltungskraft des für seine Aufgabe begeisterten und in derselben restlos und verständnisvoll aufgehenden Künstlers vermissen. Aber nicht nur den Ausdruck des spezifisch Tragischen und typisch Menschlichen, der den genannten Wagnerschen Heldenfiguren innewohnt, nicht nur die reiche Skala der mannigfachen Leidenschaften, Temperamente und Gefühlsausdrücke ist *Knote* im hohen Maße zu erschöpfen berufen; auch die Licht- und Idealgestalten, die sonnigen und poesieverklärten Naturen und Charaktere eines Lohengrin, Siegfried und Stolzing mit ihrem ganzen Zauber jugendlich-schwärmerischer Begeisterung finden in ihm den richtigen und überzeugenden Repräsentanten. Weit davon entfernt aber, wie manche seiner Stimmkollegen, einer einseitigen Pflege des Wagnerkults als ausübender Künstler zu huldigen und zu verfallen, findet *Knote* auch seine Befriedigung und immer erneute Anregung in der Lösung ganz anders gearteter Aufgaben. Die eine edle Stilgröße, eine absolute Vollendung der Form und eine souveräne

Beherrschung des rein gesangstechnischen Elements erheischende Gruppe von Tenorpartien in älteren Opernwerken, wie Achill, Pylades, Joseph, Florestan, Idomeneo, Max, Adolar, Hüon usw., zeigen uns den Künstler ebenfalls als „Meister im Haus", der durch feinen Geschmack und vornehmes Maßhalten in der Verwendung seiner künstlerischen Mittel hier ebenso zu imponieren weiß, wie in den Riesenrollen der Musikdramen des Bayreuther Meisters durch üppige Kraftentfaltung und verschwenderische Fülle seiner reichen und beneidenswerten Stimmittel. Aber auch auf dem seitens unserer Heldentenöre mit Recht so gefürchteten und nur selten und ungern betretenen Gebiet der eigentlichen Kantilene, welche die Tenorpartien der französischen und italienischen Opernliteratur erfordern, fühlt sich *Knote* vollkommen heimisch und weiß denselben in jeder Hinsicht gerecht zu werden. Die bravouröse Art des Vortrags, die speziell auf den Effekt zugespitzte Gesangsmanier und der schneidige Elan des romanischen primo tenore und Rampensängers finden in *Knote* gleichfalls einen vorzüglichen Interpreten, ja der Künstler singt sogar mit einer gewissen Vorliebe Rollen, wie Prophet, Vasco, Eleazar, Radames, Manrico, Othello, Samson, ferner auch Lyonel und Stradella. Er gehört auch zu den wenigen deutschen Wagnersängern, die eine ganze Anzahl ihrer Rollen jederzeit in italienischer Sprache zu singen vermögen. — Die außerordentlichen Anforderungen, die manche der genannten Partien an die höchste Lage der Tenorstimme stellen, machen *Knote* keinerlei Beschwerde, da er zu den wenigen wirklichen Rittern vom hohen c unter den schweren Wagnertenören gehört, die sich ja zumeist sonst mit einem guten a und b behelfen können, weil Wagner bekanntlich die exponiert hohe Lage bei seinen Tenorrollen fast gänzlich meidet und weil das Repertoire unserer ersten Tenoristen ja doch fast ausschließlich aus den Werken des Bayreuther Meisters bestritten wird. Unser Künstler verbringt nur einen verhältnismäßig kurzen Teil des Jahres in seinem Münchener Engagement und benützt die übrige Zeit zu Gastspielen, die ihn schon vielfach in fremde Länder geführt haben, oder er obliegt, wie einst Heinrich Vogl, auf seinem schmucken Besitztum Pöcking landwirtschaftlichen Arbeiten und anderen Lieblingsbeschäftigungen.

# Franz Liszts Kirchenmusik.

Von **Eugen Segnitz**.

## IV.

### 3. Die Psalmen.

Bunsen nannte einst die Psalmen „eine Sammlung wie unsere Gesangbücher" und Hitzig wies darauf hin, daß in diesen Gedichten alles niedergelegt sei, was immer ein Menschenherz bewegen mochte. Alle Empfindungen, alle Stimmungen finden in dieser geistig lyrischen Anthologie ihren Ausdruck. Wie aber alle die Emanationen des Gefühls von der Persönlichkeit ausgehen, also durchweg subjektiver Art sind, so konnte es nicht fehlen, daß sich schaffende Künstler ihrer annahmen. Bei Palestrina erscheint dies noch gebunden durch die Strenge und Unantastbarkeit der Kirchentonarten; bei Bach und Händel jedoch bemächtigt sich die musikalische Individualität der poetischen Vorlage. Außer Schubert war es vor allen Mendelssohn, der die Psalmen als Quelle neuen musikalischen Schaffens wieder entdeckte. Aber die neue Zeit fand neue Formen. Die Polyphonie mußte der Homophonie weichen, um den nach unendlich vielen Seiten hin immer mehr und zu größerer Mannigfaltigkeit gesteigerten Ausdruck, Raum und Ausdehnungsmöglichkeit zu geben. *Franz Liszt* war der Schöpfer der modernen musikalischen Psalmenkomposition, deren fünf den Gegenstand der nachstehenden Betrachtung bilden, nämlich der 13., 18., 23., 129. und 137.

Wenden wir uns zunächst zu den beiden großen Klageliedern, als welche sich der 13. und der 137. Psalm darstellen.

Im Sommer 1863 begann Liszt in dem, am Monte Mario in Rom gelegenen Kloster Madonna del Rosario am 13. Psalm[1]) zu arbeiten. „Bons petits anges", schrieb er an die Fürstin, „me chantent surtout par la voix et les yeux d'Ecclesiaste [so nennt der Meister die Fürstin oft in seinen Briefen). Si je pouvais noter tout ce que j'eu entends, il y aurait du bien bleu que je ne réussis á faire." Und in einem späteren Schreiben (7. Juli 1870) sagte Liszt: „Herr, wie lange willst du mein so gar vergessen?" ist der Schrei meiner Seele. Neulich sagte ich, daß meine Kirchenmusik den Geistlichen nicht gefiele und den weltlichen Ohren fremd schiene. Aber ich werde mit Schreiben fortfahren, wie es mir mein Gefühl eingibt! Übrigens haben meine Werke allmählich Erfolg in Deutschland. Ich verlange nicht mehr — und ich trachte nur darnach, von weitem und demütig jenen zu folgen, die ihren Ruhm suchen im gekreuzigten Jesus."

Liszt komponierte den 18. Psalm für Tenorsolo, gemischten Chor und großes Orchester. Die Dichtung veranschaulicht das Flehen der gänzlich niedergedrückten Seele und den Glauben an die Errettung

[1]) Die Psalmen 13, 23, 129 und 137 sind bei C. F. Kahnt Nachfolger, der Psalm 18 bei Julius Schuberth & Co. beide in Leipzig, erschienen.

und Aufrichtung aus aller Widerwärtigkeit. Für die Thematik wie für die Disposition des Ganzen sind also zwei große Hauptteile von vornherein gegeben. Das schwer lastende, später auch, vom Solotenor intonierte Thema fixiert die Stimmung




des ersten Teils und illustriert die Eingangsworte. Immer dringlicher und flehender erklingt die Frage nach dem „Wie lange?" zwischen dem Solotenor und dem Chor. In nachahmender Form hebt das Orchester ein neues Thema an und längere Zeit




kehrt das, für Liszt überhaupt charakteristische Baßmotiv mit dem schwer schleppenden chromatischen



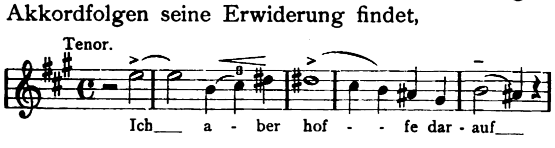
Schritten wieder. Darauf vermitteln nur wenige, mystisch klingende Akkorde die Modulation nach As dur — schon lichtet sich das Dunkel und ein inniges Gebet steigt zum Himmel empor. Wieder intoniert der Tenor als Vorbeter und der Chor nimmt







die wundervolle Melodie auf, die dem Tondichter zu weiter lyrischer Ausdehnung dient. Noch einmal stellt sich ein Gegensatz ein bei den Worten „daß nicht mein Feind rühme", der von Liszt zu einem hoch anschwellenden Stimmungscrescendo musikalisch ausgenutzt wird. Der folgende Teil spricht die volle Zuversicht des Bittenden und seiner Umgebung aus; auf das Rezitativ, das vom Chor in ruhigen Akkordfolgen seine Erwiderung findet,







folgt ein Chorsatz mit Tenorsolo, der so recht in dem weichen Empfinden des katholisch religiösen Gefühlsleben seinen Boden fand. Nach und nach wird aus dem kirchlich lyrischen Stimmungsbild beinahe ein großartig gesteigerter Hymnus. Im Allegro energico klingt der Ruf des Tenors: „Ich will dem Herrn singen" wird vom Chor freudig bejaht. Eine Fuge, deren Thema das Orchester zuerst anstimmt, veranschaulicht das heftige Ineinander-

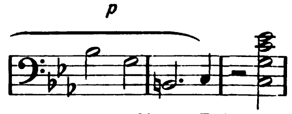




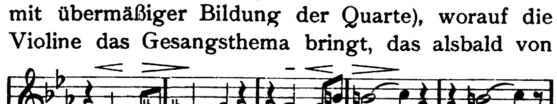
wogen freudig erregter Empfindungen, bis das frühere Thema des „Schaue doch" (dieses Mal auf den Worten „Ich will dem Herrn singen") die Komposition zu einem beruhigenden und klärenden Abschlusse bringt. Der poetische Inhalt des Psalmes war Liszt „fruchtbar aus der Seele gequollen . . . Ein lyrischer Tenor ist dazu notwendig; er muß singend beten, seufzen, klagen, sich erheben, besänftigen und biblisch begeistern können."

Wesentlich einfacher nach Aufbau und Gliederung ist das andere, hierher gehörige Werk. Der 137. Psalm ist ein Klagegesang großen Stils ein Stimmungsbild aus alter Zeit und ein Lied der Sehnsucht nach der Heimat. Er entstand, zunächst als Skizze, 1856 in Weimar und erfuhr eine zweimalige Überarbeitung. In den Briefen findet er keine Erwähnung. Lina Ramann weiß mitzuteilen (Liszt-Biographie II, 2, S. 420), daß der Meister durch das Bild Jeremias auf den Trümmern von Jerusalem von Eduard Bendemann inspiriert worden sei. Die Psalmdichtung wird von ein und derselben Stimmung beseelt, nur daß sie allmählich lichter und heller, gleichsam zur Transfiguration des Leids wird. Einfach sind die zur Aufführung gewählten Mittel, Orgel, Klavier, Solovioline und Harfe begleiten die vorsingende Frauenstimme und den Frauenchor. Genial hat Liszt den (aus den ersten sechs Versen des Psalms entnommen) Inhalt in seinem innersten Wesen erfaßt und der nahe liegenden Verlockung durch den Kolorismus widerstanden. Die Instrumente (Orgel und Klavier) geben sogleich das



Stimmung malende Hauptthema (in der harmonischen Molltonleiter mit übermäßiger Bildung der Quarte), worauf die Violine das Gesangsthema bringt, das alsbald von





der Singstimme übernommen wird. Charakteristisch wirken hier u. a. die herabsteigenden Quarten — schmerzlich melodische Seufzerlaute eines gequälten Herzens, alles in Dämmerung versunken, verwehte Harfentöne und dazu die Frauenstimme, durch welche eigentlich die tiefe Stille am Flußufer nur noch empfindbarer wird. Einmal noch kommt trotzige Verzweiflung über die Gemüter („denn daselbst hießen uns singen, die uns gefangen hielten'). Die Singstimme hält sich in scharf und kurz abgestoßenem Rezitativ, nur unterbrochen von dem elegisch ausgehauchten Melisma der Violine. Erst leise, dann noch zweimal bis zum Fortissimo anwachsend ertönt der Ruf: „Jerusalem!" in dem alles Leid wider-



hallt. Bald schneller, bald langsamer repetiert der Chor den Ruf, von der Solostimme übertönt. Die Stimmen breiten sich aus wie schöne Arme, die ein Idol zu umfangen wähnen. Der tiefste Schmerz ist ohne Worte. Nur das eine einzige: „Jerusalem" klingt immer wieder. Denn in ihm allein ist Heil und Frieden . . .

Wie die Psalmen 13 und 137 das gemeinsame Empfinden einer großen Menge musikalisch wiedergeben, so veranschaulicht der 129. Psalm Bedrückung und Seelenkampf des Einzelnen. Liszt schrieb ihn 1882 (1881?) in Weimar. Das Gefühl von Einsamkeit und Verlassenheit inmitten des ihn umflutenden Weltgetriebes spricht laut und beredt aus dieser Komposition. Für Baß (oder Alt) mit Orgel geschrieben, gibt sie fast nur Umrisse, mehr Psalmodie als rhythmisch begrenzte Melodie. Und dieses Bild ist in den dunkelsten Farbentönen gehalten. Den Ruf aus der Tiefe markiert der einmal



aufsteigende Schritt der großen Septime, den der folgende schneidende Akkord noch besonders bekräftigt. Endlich fällt ein Strahl der Hoffnung in das schreckliche Dunkel dieser suchenden Seele:




Indessen wird, auch in diesem gefühlsschweren E dur, die Grundstimmung unausgesetzt gewahrt. Bei aller Kürze ist gerade dieser Psalm ein Zeugnis für des Meisters seelischen Zustand in einem seiner letzten Lebensjahre.

Der 19. Psalm (Vulgata) für Männerchor, Orchester und Orgel wurde am 28. August 1860 in Weimar vollendet und zwei Jahre darauf in Rom einer nochmaligen Umarbeitung unterzogen. Liszt legte, nach seinen eigenen Worten, ihn so an, daß er unter freiem Himmel als Festchor, wie dies in Deutschland, Holland und Belgien Sitte ist — gesungen werden konnte. (Für die Komposition, die einen streng hieratischen Charakter zeigt, benutzte Liszt die ersten zehn Psalmverse.) In der Tat weist die musikalische Fassung einen absichtlich archaistischen Zug auf, der sich u. a. in der, ältester christlicher Kunstübung entsprechenden einstimmigen Behandlung des Männerchorsatzes kundtut. Nur an wenigen Stellen, im Falle großer Steigerung oder erforderlicher Illustrierung der Texteswerte, begegnen wir vollstimmigen Akkordreihen. Die Thematik ist aus dem hymnischen Geiste heraus geboren. Man betrachte z. B. die zwei Themata,







die aus dem einfachen Dreiklang gebildet sind und mit ihrer Festigkeit und Unerschütterlichkeit etwas von dem an sich haben, was Palestrinas Musik charakterisiert. Das Gefühl des Individuums geht hier vollkommen in jenen der kirchlichen Gesamtheit auf und die religiöse Erhebung zu Gott geschieht auf der Basis einer anfänglich lyrischen Grundstimmung, die sich allmählich in höchste dramatische Lebendigkeit verkehrt. Man möchte als Beispiel aus der bildnerischen Kunst Sandro Botticellis Zeichnung zum 28. Gesange des Danteschen „Paradiso" anführen, wo die dreimal drei Ordnungen der Engel in unmittelbarer Nähe der Gegenwart Gottes die Allmacht des Höchsten in immerwährenden Lobgesängen preisen. Nur daß bei Liszt die Konturen schärfer und die Linien kühner und entschiedener geschwungen sind als bei jenem Maler des Quattrocento. Aber eins hatten ja beide Künstler, der Maler und der Musiker, gemeinsam — sie waren, dantesk zu reden, immer „rein und bereit zum Aufflug nach den Sternen."

Liszt sagte vom 19. Psalm, er sei sehr einsam und massiv, — „gleichsam ein Monolith." Noch einfacher fast ist der 23. Psalm („Mein Gott der ist mein Hirt", nach Herders Übersetzung) für eine Singstimme mit Harfe und Orgel. Er wurde 1859 in Weimar komponiert und (1862) nochmals revidiert und steht in unmittelbarer Nähe der Missa choralis. In engstem Anschlusse an den Text ist diese Komposition rein pastoralen Charakters und, wie es Herder in der Überschrift seiner Übersetzung auch bezeichnend zum Ausdruck brachte, „eine morgenländische Idylle". Der zart gestimmten Lyrik ent-

spricht die Wahl der teils weichen, teils hellen Tonarten Es dur, As dur, E dur usw. Schlicht und einfach, aber in purer Schönheit dahinfließend, ist die




Melodie, vorwiegend aus dem Akkord entnommen, hier und da mit einer kleinen Verzierung versehen. Der Gegensatz, wenn auch nicht von besonderer Stärke und bald wieder in der eigentlichen Grundstimmung des Ganzen seine Auflösung findend, ist in Vers 4 des Textes gegeben. Mit wenigen Takten, ja Akkorden veranschaulicht ihn Liszt, noch vor-




nehmlich betont durch die eigenartige Verwendung der Orgelregister. Aber das Angstgefühl ist (genau wie in der Dichtung auch nur einen einzigen Vers hindurch) nur episodisch. Denn gleich darauf dringt aus des Sängers Brust ein wahrer Jubelschrei der seligen Hoffnung und wachsenden Glaubensfreudigkeit hervor. Und zum Schluß ertönt in zyklischer Wiederkehr noch einmal in zart verhauchendem Piano der beteuernde Ausruf wieder: „Mein Gott, der ist mein Hirt!“

---

## Wie lehre ich das Notensystem

Von **Walter Howard.**

II.

Was nun die Lehrweise anbetrifft, empfiehlt es sich das 11-Liniensystem im Fachunterricht von vornherein im Ganzen zu lehren. Nur im Jugend-Unterricht, der ja am besten mit dem Gesang anfängt, kann man allein mit dem Altsystem beginnen um später dieses zum 11-Liniensystem zu erweitern. Doch muß ich vor solcher Beschränkung warnen. Der scheinbare Vorteil, dem Kind zuerst nur fünf Linien zeigen zu brauchen, wird bald zum Nachteil, denn sehr bald hört das Kind den Klangunterschied zwischen seinen Stimmtönen und denen des Lehrers, bald merkt es, daß manche Töne über, manche unter seinen eigenen Stimmumfang liegen. Dieser Erkenntnis muß sofort die Erklärung folgen, daß diese Töne auch auf anderen Linien und Zwischenräumen geschrieben werden als die, welche das Kind selbst singen kann. Durch die Unterlassung dieser Mitteilung haben wir die heranwachsenden Generationen systematisch zum liederlichen Hören erzogen. . . Dem aufmerksamen Beobachter wird es nicht entgehen, daß selbst viele Musiker sich der verschiedenen Oktaven nicht immer klar bewußt werden, von den Laien garnicht zu reden. Was solche Unklarheit auf das Hören überhaupt für schlechten Einfluß hat, kann sich jedermann wohl denken. Es ist durchaus notwendig für die rasche Entwicklung des Notenlesens, daß von Anfang an jeder Note ihr bestimmter unverückbarer Platz angewiesen wird. Ausnahmen wie Oktavversetzungszeichen: 8va . . . . . dürfen erst dem flotten Notenleser gebracht werden, weil man eine Ausnahme erst versteht, wenn die Regel begriffen ist. Andernfalls wird jede rationelle Ausbildung untergraben. Bei Kindern hat das vorzeitige Einführen in Hilfslinien (die ich auch mit zu den Ausnahmen rechne, weil sie eine Erweiterung des Systems an sich bedeuten) und 8va... Vorsetzungszeichen noch weitere Übel zur Folge. Das Kind hört gut nur die Töne seiner eigenen Stimmlage, ja, es muß diese erst hören lernen. Was meine ich damit. Man sagt der neugeborene Mensch schmeckt, fühlt, sieht und hört nicht von Anfang an, sondern lernt eines nach dem anderen erst in gewissen Zeitspannen. Das ist ungenau ausgedrückt. Die Sinneseindrücke sind wohl da, was fehlt ist die Vorstellung dieser Sinneseindrücke, welche erst nach mehrfacher Wiederholung eingestellt und einen Vergleich gehabter Sinneseindrücke miteinander ermöglicht und so ein Bewerten derselben erlaubt. Erst den vorgestellten Sinneseindruck haben wir im Bewußtsein. Nun wird die Vorstellung von Tonhöhen zuerst im Umfang unserer Stimmlage möglich, weil die Stimmbänder sich automatisch auf gehörte Tonhöhen einstellen. Das bedeutet ein Hilfsmittel für die Vorstellung, welches immer wieder unterschätzt wird. Unwillkürlich versuchen sich die kindlichen Stimmbänder auch auf Tonhöhen, die außerhalb ihrer Spannungsfähigkeit liegen einzustellen, wenn nicht die Töne innerhalb des Stimmumfanges fertig in der Vorstellung ruhen (dann transponiert das Kind alles in seine Stimmlage), das Kind verdirbt sich die Stimme und damit das Gehör. Es ist deshalb wünschenswert die Ausbildung der Vorstellung der Töne innerhalb der kindlichen Stimmlage von Anfang an zu unterstützen. „Das geschieht am besten durch Notierung der Singstimmen im Altsystem (Kinderstimmen gehen meist

von a bis a), resp. von Anfang an das ganze 11-Liniensystem zu lehren und in der Mitte zu benutzen. Die Erfahrung lehrt, daß die Unlust am Klavierüben, besonders am vierhändig spielen, verursacht wird durch die vom Kind meist unerfüllbare Anforderung, Töne der ein- und zweigestrichenen Oktave aufzunehmen und wiederzugeben. Ob man nun den Kindern zuerst allein den Altschlüssel zeigt und sie allmählich durch Erweitern dieses Systemteiles in das ganze 11-Liniensystem einführt, auf jeden Fall wird durch das Zusammenschweißen (nicht mehr nur „Aneinanderfügen" wie früher) von Baß- und Violinsystem die Möglichkeit geboten, die mittleren Töne in der Anfängerliteratur ausschließlich oder doch vorzüglich zu verwenden, während (ohne daß Verwirrungen angerichtet werden können), mit Hilfe der 11 Linien fast die ganze Klaviatur und damit der Umfang aller Stimmgattungen sofort erklärt werden kann. Das ist nötig, da, ich wiederhole es, die Verschiedenheit der Stimmlagen ohne weiteres auffällt und ein Übergehen dieses Unterschiedes zur Oberflächlichkeit im Hören verleitet. Solange der kindliche Stimmumfang nicht durch Vorstellung erworben ist, genügt die allgemeine Angabe, daß Tenor, Baß und Sopran tiefer und höher liegen und geschrieben werden. Ist der eigene Stimmumfang bewußtes Besitztum geworden, so werden diese tieferen und höheren Töne instinktiv in die bekannte Stimmlage transponiert und so verstanden. Überall, wo durch zu frühes Einführen der Kinder in unverständliche Tonlagen dieses instinktive Umdeuten gestört wurde, bilden sich mehr oder weniger schwere Störungen und Schädigungen heraus, wie Heiserkeit, Quetschen, Stimmlosigkeit nach Anhören von Musik oder eigenem Klavierspiel und in der Folge Unfähigkeit Tonhöhen richtig zu bewerten. Oder das Kind hört garnicht mehr, überträgt vielmehr mechanisch Noten auf Tasten. Letzteres wird oft übersehen, da der Verstand ganz respektable Leistungen vollbringen kann. Vielleicht ruht hier mit eine der Ursachen des heute üblichen verstandesmäßigen Musizierens. Noch anderes spielt aber hier eine große Rolle. Nicht nur, daß das Kind bei der alten Lehrweise vorzeitig mit vielen Hilfslinien gequält wird, es muß ja fast mehr mit Hilfslinien arbeiten als mit den Noten im eigentlichen System[1]), es lernt sozusagen die Erweiterung des Systems „die Ausnahme" bevor es das System selbst „die Regel" begriffen und restlos in sich aufgenommen hat, es muß auch noch mitten in diese Unsicherheit hinein dieselben fünf Linien mit anderen Notennamen belegen.

Die Notwendigkeit Mittel und Wege zu finden um beide Systeme zu gleicher Zeit zu lehren, ist unabweisbar. Den Versuch hat schon mancher unternommen, da eben das Nacheinanderlehren der Systeme schwere Unzuträglichkeiten mit sich führt. Das es immer bei vereinzelten Versuchen blieb, liegt und lag meines Erachtens daran, daß man neue Schwierigkeiten sich einstellen sah, welche man nicht zu beseitigen wußte, und die nur durch das hier vorgeschlagene Vorgehen vermieden werden. Schließlich verdient nur das Vorgehen den Vorzug welches nicht nur die vorhandenen Schwierigkeiten löst, sondern auch keine neuen schafft. Hier lag der Mangel bei allen mir bekannt gewordenen Versuchen die zwei Schlüssel zugleich zu lehren. Vorstehende Lösung bietet tatsächlich die geringsten Schwierigkeiten, weil sie den Mangel an Logik im Notensystem für den Schüler beseitigt. Ein Grund für die Verschiedenheit der Tonnamen auf sonst ganz gleichen Systemen bleibt ja auch unauffindbar. Die Schüler, welchen die Tonhöhe noch nicht zur alles beherrschenden Hauptsache geworden ist, lernen nicht nur den Violinschlüssel in den Baßschlüssel nie wirklich um, zum Violinschlüssel den Baßschlüssel hinzu, sondern verlieren auch noch die mühsam errungene Sicherheit im Lesen des ersteren und sind für alle Zukunft unsicher im Notenlesen und Notenübertragen. Oder sollte wirklich hier nicht eine Hauptursache der bekannten Tatsache liegen, daß die wenigsten Klavierspieler vom Blatt spielen können. Wer mir aber antworten will, daß eine absolute Unsicherheit doch nur bei Laien zu finden sei, dem kann ich versichern, daß zur Musikausübung vollste Virtuosität in der Beherrschung der Technik erforderlich ist und ihr Fehlen auf alle Fälle ein fühlbares Manko bildet, daß aber andererseits die Qualität unserer Laien sehr stark mitbestimmend ist für die Qualität unserer Musiker wie der Kunst überhaupt. Riemann empfiehlt schon lange das gleichzeitig lehren des Violin- und Baßschlüssels, ebenso wie die Erklärung des Bratschenschlüssels als Teil des ganzen Systems. Es genügte nur nicht, daß er zeigte, daß $\overline{c}$ über dem Baß- und unter dem Violinsystem liegt. Erst die Benennung der $\overline{c}$ Linie als 1. Linie führt die Verknüpfung herbei in einer nicht mehr zu vergessenden Art und Weise. Vielleicht bürgert sich das Verfahren nun ein. Es herrscht Symmetrie in der Linienanordnung, der Linien und der Zwischenraumbenennung, in der Stellung der C ($\overline{c}$ 1. Linie, c und $\overline{\overline{c}}$ 4. Zwischenraum nach oben und unten, C und $\overline{\overline{\overline{c}}}$ auf der 2. Hilfslinie nach oben und unten) es herrscht Symmetrie auch in der Stellung der drei Schlüssel: 1. Linie, und 3. Linie nach oben und unten. Das alles gibt einen guten Halt der Siebenstufigkeit gegenüber, welche die Wurzel so vieler Schwierigkeiten ist.

Zum vollen Verständnis wie zur Ausübung der Musik ist eine restlose Assoziation des Tonhöhenbegriffes mit dem Notenbild, und beim Instrumental-

[1]) Ich erwähnte schon die häufigen Oktavversetzungen in der Anfängerliteratur.

spiel mit den entsprechenden Griffen unerläßlich. Man kann die Technik eines Instrumentes allerdings leicht isoliert von Notenbildern und Tonhöhenvorstellungen erlernen. Wie schädlich das ist, wird noch garnicht genügend erkannt, weshalb auch kein großer Wert darauf gelegt wird, im Unterricht wie in der selbständigen Entwicklung, daß die der Technik immer das Notenlesen und diesem wieder die klare Tonhöhenvorstellung um einige Schritte voraus sei. Hier läge doch ein Schutz vor Virtiuosentum und dessen letzter Konsequenz dem verstandesmäßigen Musizieren. Schwerer vermag man sich das Notenbild isoliert anzueignen. Immer muß dieses in Beziehung gesetzt werden zum Tonhöhenbegriff oder zum Griff auf dem Instrument. Leider assoziiert sich das Notenbild leichter mit dem Griff, was wieder verursacht ist durch die geistige Natur des Tones. Da dem Sänger das Instrument unsichtbar ist, kann von ihm das Notenbild allein mit dem Tonhöhenbegriff assoziiert werden. Kurzsichtige Pädagogen glaubten wissenschaftlich vorzugehen, wenn sie versuchten durch Beeinflussung des Gesangapparates diesem „Mangel" abzuhelfen. Der Rückgang der Gesangkunst beweist, was der wissenschaftliche Sinn ihnen nicht sagte, daß wir unseren Organismus allein unwillkürlich, allein von der klaren Vorstellung getrieben, arbeiten lassen können. Auch das Tonwort von Carl Eitz, dieses beste aller Notennamensysteme gilt vielfach als Mittel die mangelnde Tonhöhenvorstellung mit mnemotechnischen Hilfen zu ersetzen.

Gesangunterricht sollte der Anfang jeden Musikunterrichtes sein, weil die Ausbildung der Tonvorstellung von Anfang an in den Vordergrund gerückt werden muß. Weil der Ton so schwer zu fassen ist klammert sich der Musizierende, wenn er nicht schon außerordentlich klare Tonvorstellungen hat, an die Griffe des Instrumentes, das rein mechanische wird zur Hauptsache, das Mittel wird zum Selbstzweck, wir sprechen von Dilettantismus oder „Virtuosentum". Um dieses zu überwinden muß die Tonhöhen- und -charaktervorstellung entwickelt werden bevor der Schüler an das Instrument tritt. Die Assoziation des Notenbildes mit der Tonvorstellung muß vollendet sein, ehe beide mit dem Griff assoziiert werden dürfen. Deshalb ist gesangliche Schulung unbedingt als Einleitung zur instrumentalen Schulung zu fordern. Nur ein logisch aufgebautes Notensystem erlaubt aber vor allem im Massenunterricht solches Vorgehen. Der Widerstand vieler Schulgesanglehrer gegen das Einführen der Kinder in das Notensystem beweist zur Genüge den herrschenden Mangel. Auf unserem Wege wird es jetzt möglich ohne großen Zeitverlust die Kinder in das Notensystem schon in der Schule einzuweihen und so unserem Musikerstand besser vorbereitete Kräfte zuzuführen als es bis jetzt geschehen konnte. Aber nicht nur für den Anfängerunterricht bietet unser Einheitssystem eine Erleichterung, auch der Musikpraxis wird ein Dienst erwiesen. Im Gegensatz zu den Vorschlägen eines Stephani, Oettingen oder Eitz bleibt das Bild für Klavier, Orgel, Harfe bestehen, das Bild der Partitur wird aber vereinfacht, so weit es mit dem bestehenden Schreibsystem in Linien und Zwischenräumen möglich ist. Es gibt wie angestrebt wird, nur ein System, dieses wird ganz oder in Teilen verwendet, die Anschauungsart des ganzen Systems bietet Gewähr, daß kein Teil jemals als selbständiges System empfunden wird, sondern eben in allen Fällen Teil des ganzen bleibt. Änderungen in der Praxis ergeben sich nur für die transponierenden Instrumente. Horn würde in Baß und Altschlüssel notiert, ebenso der Tenor.

Ich weiß, manche halten das für das leichteste, was sie schon können; solchen „Berufenen" muß selbst der beste Weg, wenn er verschieden von dem ihren ist, ungangbar erscheinen. Ich erhoffe mir objektive Beurteiler, und glaube an eine Zustimmung vieler mit meinem Vorschlag umsomehr, als für den fertigen Musiker ein einmaliges Überdenken des hier geschilderten Aufbaues genügt, um ihm das Arbeiten in demselben zu gestatten, denn es ist eigentlich nichts neues für ihn, sondern nur die bewußte Vergegenwärtigung des Bildes, das er in sich trägt.

---

# Lose Blätter.

### Bach als Klavierkomponist.[1])

Von Walter Niemann.

Alles inhaltlich und stilistisch Schöne, Neue und Wesentliche dieser Meister (der Vorgänger Bachs. Die Red.) vereinigt Johann Sebastian Bach (1685--1750), der die Werke all seiner bedeutenden Vorgänger schon seit seiner Jugendzeit eifrig studierte, hörte und in sich aufnahm, in seiner Klaviermusik. So heimlicherweise Pachelbeln, Frobergern u. a. bei seinem Bruder in Ohrdruf, dann Böhm in Lüneburg, Lübeck und Reinken in Hamburg, Buxtehude in Lübeck. Er kannte und verehrte die französischen Clavecinisten nicht minder wie Froberger, Kuhnau, Kerll, Murschhauser und die Italiener Frescobaldi, Vivaldi, Legrenzi oder Marcello. In seinen Jugendwerken, so in der ergötzlichen und in der Fuge von Posthornklängen durchwebten kleinen Programmusik, dem „Capriccio über die Abreise seines geliebten Bruders", den Variationen

[1]) Entnommen dem vortrefflichen Werke: Das Klavierbuch, Geschichte der Klaviermusik und ihrer Meister von *Walter Niemann* (II. Auflage), Leipzig, C. F. Kahnt Nachfolger, das wir im Besitze eines jeden Klavierspielers wünschen.

über eine D-Moll-Passacaglia u. a. wurzelt er noch sichtlich in der Kunst seiner Vorgänger, namentlich Pachelbels, Kuhnaus und der Italiener. Es ist ja bekannt, welch kräftige Anregung er durch ihre Violinmusik empfing; das zeigt seine Verwertung Legrenzischer und Albinonischer Themen, verraten seine Bearbeitungen Vivaldischer Konzerte. In seinen reifen Klavierwerken aber, in den Concerti grossi für ein bis vier Klaviere mit Orchester oder Klavier solo („Italienisches"), den französischen, englischen und deutschen Suiten, die bald im deutschen schwerflüssigen Orgelstil, bald im leichten Rokokogespinst der französischen Clavecinisten geschrieben sind, in dem „Wohltemperierten Klavier" (2 Teile, 1722 und 1744), in den Präludien, zwei- und dreistimmigen Inventionen und Fantasien steht er in der ganzen gewaltigen Gröfse seiner Persönlichkeit vor uns. Einer kerndeutschen, der keine menschlichen Regungen von dämonischer Tragik zu harmlosestem Scherz fremd sind, einer Persönlichkeit, deren Kunst ebenso unvergleichlich in ihrer Herzenswärme, Geistestiefe wie technisch-kontrapunktischen Genialität erscheint, die immer moderner anmutet, immer unerschöpflicher an Gehalt sich zeigt, je mehr man in sie eindringt. Bach steht an der Schwelle einer neuen Zeit und fafst das vor ihm Geschaffene, es geistig und technisch durchdringend und unendlich erweiternd, in seiner überragenden Persönlichkeit harmonisch verschmolzen zusammen. Unter ihm ringt sich das Klavier (Cembalo) aus seiner Rolle als begleitendes Generalbafsinstrument zum selbständigen Soloinstrument durch; das weisen seine in Köthen geschriebenen 6 Violin-, 3 Flöten-, 3 Gambensonaten und seine 16, teilweise nach Vivaldischen Violinkonzerten geschaffenen Concerti grossi mit obligatem ausgearbeiteten Klavier deutlich aus. Er wird zugleich der Vollender und gröfste Meister der harmonisch ganz im modernen Sinn behandelten und nach feststehenden, logischen Gesetzen entwickelten Kunstform der Quintfuge in Instrumental- und Vokalmusik, die bei ihm nicht leere technisch-kontrapunktische Kunstbetätigung, sondern innerlich und poetisch empfundene Tondichtung in der spielend beherrschten schwierigsten aller Kunstformen bedeutet.

Das romantische Element in Bachs Klaviermusik — lange genug ward es über dem kontrapunktischen übersehen. Und doch, wie unleugbar grofs ist es! Blättern wir nur einmal sein „Wohltemperiertes Klavier" auf, wie herrlich prägt sich's hier schon aus. Das köstliche Pastoral-Präludium in E, die wundervollen Präludien und Fugen in F-Moll aus beiden Teilen, in H- oder Fis-Moll, die tiefsinnigen Stücke in B-, Cis- und Es-Moll oder C-dur, um nur einige wenige zu nennen, in welche wahrhaft romantische Farben sind sie nicht getaucht! Und nun aus den Suiten und Partiten die B-Dur-Gigue, das mystisch versonnene Adagio des „Italienischen Konzerts", die langsamen deutsch empfundenen Sätze aller Brandenburgischen Konzerte, die „Chromatische Fantasie und Fuge", die „Goldbergvariationen" — jene Aria mit dem unvergleichlichen Mikrokosmos der 30 Veränderungen, die das grofse ältere Seitenstück zu Beethovens, wohl unter dem Eindruck dieses Bachschen Werkes geschriebenen Veränderungen über einen Walzer von Diabelli bilden, mit ihren wundervollen Canons, Fugen, ihrem tiefen Adagio in G-Moll und lustigen Quodlibet am Schlusse — blüht nicht in allen schon scheu und leis die blaue Blume der Romantik auf? Der Romantik, die sich natürlich in der Tonsprache des 18. Jahrhunderts ausspricht, aber gerade die wichtigste Eigenschaft der Romantik, das Zurückziehen aufs eigene Ich, so deutlich belegt? Ist's nur Zufall, wenn unser Erzromantiker E. Th. A. Hoffmann z. B. gerade auf die Goldberg-Variationen nach langer Vergessenheit wieder in der Öffentlichkeit hingewiesen und sie als blühende Ranke in seine „Kreisleriana" hineinverwoben hat? Freilich noch mit wenig Dank; denn hier schlägt das Bachsche Riesenwerk nun freilich schändlicherweise durch Kapellmeister Kreislers Vortrag eine ganz grofse Gesellschaft von Musikdilettanten langsam aber sicher in die Flucht!

Bachs Einflufs reicht bis in die Gegenwart, wie Regers ohne ihn undenkbare Kunst zeigt. Ihm beugten sich unsre Klassiker, Romantiker und Modernen. Der Kern seiner Kunst kann und wird nie veralten, so gewifs mancherlei häufig wiederkehrende Wendungen, Kadenzierungen und Verzierungsformen als lediglich unwesentliche Ausflüsse des Zeitgeistes zu betrachten sind. Das Studium seiner Werke bildet heute mehr denn je die Grundlage jeder ernsten Beschäftigung mit der Musik; ohne Bachstudium bleibt die Ausbildung eines Klavierspielers unvollkommen, da es wie nichts anderes Ruhe des Spiels, Schärfung des Kunstverstandes und Unabhängigkeit der Finger fördert. Bach trat für die gleichschwebende Temperatur ein, ebenso für naturgemäfsen, den Daumen als Spielfinger heranziehenden Fingersatz in modernem Sinn, den selbst Couperin und andere grofse Klaviermeister seiner Zeit nur ausnahmsweise bei Spannungen anzuwenden wagten. Die Leichtigkeit im Anschlag des von Bach dem mit Rabenkielen gerissenen Cembalo vorgezogenen zarten und schattierungsfähigen Clavichord läfst es uns erklärlich erscheinen, wie er mit so leichter und kaum bemerkbarer, nur die vorderen Fingergelenke heranziehender Bewegung und äufserster Ruhe der Handhaltung spielen konnte. Was er als ein völlig romantische Bahnen einschlagender Tondichter aus dem Stegreif vor Klavier oder Orgel leistete, davon vermag seine frei, grofs, kühn und in hinreifsender lyrisch-religiöser Verquickung dahinrauschende „Chromatische Fantasie" uns noch heute ein annäherndes Bild zu geben.

Bachs Klaviermusik ist und bleibt modern, da sie seelische Regungen und Vorgänge in einer Weise im Spiegel eines tiefen, deutschen Gemütes widerstrahlt, die nach Ablösung gelegentlicher zeitlicher Spuren für alle Zeiten gemeingültig bleibt. Die rechte Stellung auch zu ihr vermögen wir erst heute langsam zu gewinnen; Bachs Wiederauferstehung begann wie bei Händel mit zahllosen Irrtümern. Wie lang hat uns Bach nicht als „der" Kirchenkomponist, als Fugenschmied, musikalischer Rechenmeister und starre trockene Perücke gegolten! Schwer ausrottbare gedankenlose Tradition, falsches zu früh begonnenes Bachstudium, geistlose Lehrer, das Philisterium schwächlicher Epigonenromantik, das Grofses zu begreifen unfähig war, sie alle haben es verschuldet, dafs dieser köstlichstes Gold bergende Schacht solange verschüttet blieb. Die gröfste Schuld trägt die Leipziger Schule. Fleifsig in Neuausgaben Bachs und von anerkennenswertestem erzieherischem Eifer beseelt, schenkte sie uns doch nur den steifleinenen, „strengen und tiefernsten", den „unsrer Zeit etwas fernliegenden" Bach, dessen Werke in erster Linie als Fingerübungen „im strengen Stil", als „eine notwendige strenge Schule des musikalischen Geistes, die man anfangs an Stelle der Etüden durchmachen möge", in Betracht kamen. Heut sind wir schier von einem Extrem ins andre gefallen. Wir schwimmen im Fahrwasser eines Bachkultus, dessen

gewaltige Ausdehnung nicht ohne Gefahr ist und z. B. Händel entschieden mit Unrecht allzusehr in den Hintergrund gedrängt hat. Viel wirkte die Mode dabei. Wie Vater Homer hielt auch Bach hie und da einmal geistige Schlummerstündchen ab; drum ist's besser, auch beim Studium seiner Klaviermusik das Bleibende vom minder Guten unterscheiden zu lernen, sich ehrlich einzugestehen, dafs dieses oder jenes Stück lediglich der Zeit Genüge getan hat. Um so liebevoller heifst es, sich in die schier unendliche Fülle des Bleibenden hineinarbeiten. Stücke, wie das Es-Moll-, Cis-Moll- oder B-Moll-Präludium und Fuge aus dem „Wohltemperierten", in denen auch am Klavier der Grofsmeister protestantischer Kirchenmusik zu uns redet, Stücke voll fröhlichster Heiterkeit, lieblichsten Naturgenusses, wie sie schon dieses Werk nicht minder schön umschliefst, sie allein schon lassen uns erkennen, dafs Bachs klare, grofse und tiefe Kunst für uns noch viele Generationen einen Jungbrunnen bedeutet, in dem wir uns von betäubenden Qualen und der Überkultur übermoderner Unmusik rein und stark baden können.

## Von der Weimarer Hofkapelle.[1]

**(Ein Rückblick.)**

Est ist den wohl meist aus Fachleuten oder dilettierenden Freunden der edlen Frau Musika bestehenden Lesern dieser geschätzten Zeitschrift kein unbekanntes Institut, von dem die nachfolgenden bescheidenen Zeilen handeln werden. Und wenn auch, nach dem Titel zu urteilen, diese Blätter eigentlich nur der musica domestica und musica sacra gewidmet sein sollen, so hat sich doch im Laufe der Zeit herausgestellt — und der hochgeschätzte Herausgeber und Gründer dieser Blätter hat den Bedürfnissen Rechnung getragen, — dafs es heute nicht mehr angeht, das ungeheure Gebiet der musikalischen Kunst selbst in der Fachpresse zu ressortieren, zumal jedes moderne Konzertprogramm schon den Beweis gibt, dafs eine „reinliche Scheidung" der einzelnen Kategorien kaum mehr möglich ist. Unter diesem Gesichtspunkt darf wohl auch der Verfasser, dem in diesen Blättern schon öfter das Wort gestattet worden ist, von einem weltlichen Institut reden, das zu den besten und vornehmsten seiner Art gehört.

Wenn auch in den früheren Jahren nach Schlufs der Winterspielzeit in kurzen Überblicken von den Leistungen und künstlerischen Ereignissen im Dasein dieser musikalischen Körperschaft, ihren Erfolgen im Verein mit dem darstellenden Künstlerpersonal des Grofsherzoglichen Hoftheaters auf dem Gebiete der Oper in ihren verschiedenen Sparten oder ihren ureigensten, im Konzertsaal, die Rede war — von diesen beiden werde ich noch am Schlufs der heutigen Ausführungen sprechen — so ist es doch diesmal Pflicht des Chronisten, sich speziell mit diesem Institut etwas eingehender zu beschäftigen, da dieses im Laufe der letzten Winterspielzeit an einem Markstein seiner Geschichte angekommen war.

50 Jahre waren verflossen seit den Tagen, da die weit über Thüringen hinaus, ja in der ganzen deutschen Kunstwelt bekannten Abonnements-Konzerte der Weimarer Hofkapelle eingerichtet wurden. Allerdings haben ja die musikalischen Hausinstitute anderer deutschen Residenzen Gleichwertiges und Gröfseres geleistet — gröfsere Mittel schaffen gröfsere Erfolge — was aber den genannten Kunstkonzerten ein gewisses Milieu der Überlegenheit über die meisten sonst gleichartigen oder unter gleichen Bedingungen schaffenden Schwesterinstitute gibt, sind die Persönlichkeiten, deren Namen mit dem der Jubilarin eng verknüpft sind: *Johann Nepomuk Hummel*, *Alexander Dreyschock*, *Clara Schumann*, *Franz Liszt*, *Hektor Berlioz*, *Bazzini*, die *Schröder-Devrient*, *Jenny Lind*, *Chelard*, *Lassen*, *Richard Straufs*.....! Alle diese glänzenden Sterne haben neben zahlreichen anderen, jenen Konzerten ihre Kräfte und ihr warmes Interesse geliehen.

Bereits ausgangs des vorigen Jahres ist an dieser Stelle an der Hand der vortrefflichen geschichtlichen Erinnerungen des derzeitigen Leiters der Hofkapelle, Hofkapellmeister *Peter Raabe*, die Rede von Kuriositäten gewesen, wie sie früher an der Wirkungsstätte, die ein Goethe geschaffen, gang und gäbe waren und als selbstverständlich galten, während die heutige Generation über derartige Kunstgenüsse höchlichst erstaunt oder belustigt sein würde. Ich darf also wohl diese früheren, weniger ernst zu nehmenden Ereignisse im Leben des Instituts überschlagen und unter Ausschaltung alles Nebensächlichen oder Bekannten aus der Geschichte der genannten Konzerte unter Führung des genannten sachverständigen und mit der Materie vertrauten Chronisten einen orientierenden Rückblick geben.

Bereits im ersten Viertel des vorigen Jahrhunderts wurden von den damaligen Leitern der Grofsherzoglichen Hofkapelle wiederholt Versuche gemacht, die oben beregten Übelstände, die geeignet waren, die Konzerte dieses vornehmen Kunstinstituts zu diskreditieren und lächerlich zu machen, ihre Leiter aber zu kompromittieren, zu beseitigen und der ernsten, wertvollen Musik eine Stätte zu bereiten. Schon die Interimszeit nach dem Brande des Hoftheaters im Jahre 1825 gab Gelegenheit zu einer Aufführung des Requiems von Mozart und einiger Teile aus dem Stabat mater von Haydn. Man gab damals Schauspielvorstellungen im Stadthaussaale, an die sich regelmäfsig kleine Konzerte anschlossen, und in einem derselben findet man sogar eine Sinfonie von Beethoven als Hauptwerk.

1827 hatte Hummel den strebenden Beethoven in Wien besucht. Sein Erscheinen am Krankenbette war eine der letzten Freuden, die dem scheidenden Meister im Leben zuteil wurden. Nach Weimar zurückgekehrt, fafste Hummel den Plan, den er nicht wieder fallen liefs: Beethovens „Neunte" ungeachtet aller fast unüberwindlichen Schwierigkeiten zur Aufführung zu bringen. Und schon am 2. April 1828, also fast genau nach einem Jahr nach Beethovens Tode, wurde denn also im Hoftheater aufgeführt: „Letzte grofse Sinfonie von C. (!) van Beethoven, 125. Werk." Der Mann aber, dem Weimar den Ruhm verdankt, eine der ersten Städte gewesen zu sein, in denen Beethovens unerreichtes Riesenwerk erklang, *Johann Nepomuk Hummel*, war es auch, der die ersten Anregungen gab, die ersten Mühen bewältigte, die ersten Erfolge errang, auf dem Wege in das Chaos des Weimarer Musiktreibens endlich Ordnung zu bringen. Und die Veranlassung, aus der heraus er die Umgestaltung der musikalischen Zustände in Weimar vornahm, ehrt den Menschen in ihm ebenso wie den Künstler. Seinen Bemühungen nämlich gelang es (wie ich in einem früheren Artikel bereits ausführlich darlegte), die Errichtung eines Fonds zustande zu bringen, dessen Zinsen zu jährlichen Unterstützungen der Witwen und Waisen

[1]) Infolge Stoffandranges verspätet! D. Herausgeber.

verstorbener Hofkapellmitglieder verwendet werden. Diese „Pensionskonzerte" sind die eigentlichen Vorläufer der jetzigen Abonnementskonzerte. Sie sind der erste feste Kern des Weimarer Musiklebens. In ihnen wurden die Meisterwerke orchestraler Kunst „erstklassig" aufgeführt, hier hörte man auch grofse Chorwerke, wie die „Schöpfung" von Haydn, „Christus am Ölberge" von Beethoven, „Absalon" von Friedrich Schneider, den „Tod Jesu" von Graun, die „Missa solemnis" von Hummel, das „Stabat mater" von Pergolese usw.

Allerdings waren die Programme jener Zeit nach unseren heutigen Begriffen keineswegs stilvoll, vor allem wurde stets eine bunte Fülle von Leistungen geboten. Die Gelegenheit zum Konzertieren in wirklichem Konzertrahmen war eben so selten, dafs man jedesmal dann allen erdenklichen Geschmacksrichtungen gerecht zu werden versuchte. Ganz besonders viel wurden Werke von Weimarer Komponisten, die meistens der Hofkapelle als Mitglieder angehörten aufgeführt; gehalten hat sich aber von allen diesen Werken nichts. Alles, was die Apel, Eberwein, Stör, Ulrich, Müller, Häser, Genast, Götze, Chelard usw. schrieben, ist vergessen worden.

Weitaus das Hervorragendste in der ersten Zeit bot natürlich Hummel selbst, der ja einer der gröfsten, wenn nicht der gröfste Pianist seiner Zeit war. Insbesondere seine freien Fantasien am Klavier müssen nach dem Urteil aller, die sie hörten, von unbeschreiblichem Reiz gewesen sein.

Seit jener Zeit, da die Konzerte der Kapelle begannen, sich eines weiteren künstlerischen Rufes zu erfreuen, datieren auch die Gastspiele fremder grofser Künstler. So spielte im Jahre 1839 Alexander Dreyschock hier, 1841 Clara Schumann und in demselben Jahre, wenige Tage nach der Schumann, am 29. November 1841 zum ersten Male — Franz Liszt. Von diesem Tage an datiert eine neue Periode, die Glanzzeit der Weimarer Musikgeschichte!

Der Enthusiasmus soll, wie Lina Ramann berichtet, der gröfste gewesen sein, den seit Paganini ein Virtuos in Weimar erregt hat. Die „Weimarische Zeitung" vom 1. Dez. 1841 wufste allerdings über Liszts erstes Auftreten in Weimar nur zu berichten: „Der berühmte Pianofortespieler Liszt gab am 29. v. M. im Grofsherzoglichen Hoftheater ein Konzert, das den ihm vorausgegangenen Ruf vollkommen rechtfertigte."

Das Jahr 1843 brachte für Weimar ein Ereignis, das in der musikalischen Geschichte Deutschlands unvergessen geblieben ist: *Hector Berlioz* kam, um hier in einem von ihm selbst dirigierten Hoftheater-Konzert zum ersten Male eine Reihe seiner bedeutendsten Kompositionen zur Aufführung zu bringen, darunter die „Fantastische Sinfonie", den Pilgerzug aus dem „Harold", die „Femrichter-Ouvertüre". Als Kuriosum wird berichtet, dafs dieses Konzert in dem oben zitierten Lokalblatt überhaupt nicht besprochen wurde, in der Nummer aber, in welcher man die Besprechung erwarten durfte, die Notiz fand, dafs „der Grofsherzogliche Kapellmeister Chelard von der Frau Herzogin von Orleans einen goldenen Bleistift zum Geschenk erhalten habe!"

Als Gäste sah die zu Ansehen gelangte Weimarer Kapelle in jenen Tagen bei sich Bazzini, die Schröder-Devrient, den phänomenalen Geiger Wilhelm Ernst, Hubert Léonard, die Schwestern Therese und Maria Milanollo Jenny Lind usw. Am 7. Januar 1844 stand Franz Liszt zum ersten Male in Weimar am Konzertdirigentenpult, und zwar war es die C moll-Sinfonie von Beethoven, die er in diesem Konzert als Eingangsnummer interpretierte. Aber wirklich stilreine Programme konnte auch Liszt bei dem damals herrschenden Geschmack des Publikums nicht durchsetzen. In Weimar machte sich eben immer noch der früher geschilderte (siehe Nr. 3 des Jahrgangs 1909/10 d. Bl. f. H. u. K.) Virtuosenkram neben den Künstlerkonzerten Liszts breit und störten diesen erheblich. Aber auch in diesen Konzerten waren oft Zusammenstellungen zu finden, die uns heute ganz unbegreiflich erscheinen wollen: Schuberts C dur-Sinfonie und Berlioz' Lear-Ouvertüre von Liszt dirigiert, unterbrochen durch ein Solo für Trompete, „komponiert und gespielt vom Hofmusiker Sachse" — das kann man in unseren Zeiten kaum noch verstehen.

Die Geschichte von Liszts Weimarer Glanzzeit, ihrem Lauf und ihrem Ende ist bekannt, wir können uns Einzelheiten heute ersparen. Aber jene trübe Zeit, in der das Weimarer Musikleben vernichtet zu sein schien, wurde die Geburtsstunde der Abonnementskonzerte.

Es ist schwer zu sagen, welches wohl die Erwägungen gewesen seien, welche die regelmäfsigen Orchester-Konzerte in Weimar damals veranlafsten, jedenfalls setzte Musikdirektor *Karl Stör* deren Einrichtung bei der General-Intendanz durch und seit dem 19. November 1859 kann Weimar diese bedeutenden Momente in seinem Kunstleben registrieren.

Der erste Dirigent der Konzerte war *Karl Stör*. Ihm gesellten sich 1867 für die Chorwerke *Karl Müllerhartung* und für einen Teil der Instrumentalwerke *Eduard Lassen* zu. Die beiden Letztgenannten blieben nun eine Reihe von Jahren hindurch die Dirigenten der Abonnementskonzerte. Wenn auch der Hauptaccent meist auf der klassischen Musik ruht, so werden doch auch die neueren Komponisten durchaus nicht vernachlässigt und das ist so geblieben bis auf den heutigen Tag. Man kann sagen, dafs mit ganz wenigen, in den meisten Fällen wohl zufälligen Ausnahmen alle, die wirklich etwas zu sagen hatten, in den Weimarer Abonnementskonzerten zu Worte gekommen sind.

Mit dem Jahre 1889 brach eine neue Blütezeit der Abonnementskonzerte an. Ein hinreifsender Dirigent, ein glänzender Interpret Beethovens wie der modernen Meister, trat an das Pult in der Gestalt des jugendlichen *Richard Straufs*. Was dieser für Weimar geleistet hat, wird ihm unvergessen bleiben. Nach Straufs' Weggang dirigierte während einer Saison der zweite Kapellmeister Dr. *Franz Beier* die Konzerte und dann *Bernhard Stavenhagen* (1895—98). Ihm folgte *Rudolf Krzyzanowski* (1898 bis 1907), der es vorzog, anstatt mit dem gegenwärtigen Leiter *Peter Raabe*, sich gegenseitig ergänzend, an dieser hervorragenden und von vielen ersehnten Stelle zu wirken, sich grollend zurückzuziehen und die Behörde vor den Richter zu laden. Verletzter Künstler-Ehrgeiz! „Er hatte es kontraktlich", Erster und alleiniger Hofkapellmeister zu sein. Habeat sibi! Was Peter Raabe aber während seiner bald dreijährigen Tätigkeit, namentlich während der vergangenen Saison geleistet hat, verdient eine Abhandlung für sich.

H. K.

## Aus Hamburgs Musikleben.

Von Prof. E. Krause.

Das dritte Philharmonische Konzert brachte unter *v. Hausegger* eine ebenso pietätvolle, wie künstlerisch abgerundete Ausführung der Vierten von Beethoven und verschiedene Wagnersche Orchesterwerke. Nicht nur die Detailarbeit, auch das Grofszügige der Diktion erregte uneingeschränkte Begeisterung. Wir dürfen uns rühmen, in diesem Dirigenten eine Kraft ersten Ranges zu besitzen, der die angesehene Stellung unseres ersten Konzertinstituts weiter hohen Zielen entgegen führen wird. *Pablo Casals* spielte in dieser Aufführung in vollendeter Weise das wertvolle Cellokonzert von d'Albert; ein Werk, das hohe Achtung verdient. Im vierten Philharmonischen Konzert, das gemeinschaftlich mit der Singakademie unter Prof. Dr. *Barth* Schumanns hier oft gehörte Faust Szenen brachte, stand der Chor unter der bewährten Führung auf der Höhe ausgereiften Könnens, zu dem sich das Orchester in anerkennenswerter Höhe behauptete. Weniger künstlerisch erwies sich der Sologesang der Damen Tilia Hill, A. Hardt, Mitglieder der Akademie, wie der Herren R. Fischer, F. Steiner, R. vom Scheidt. Man hatte das fragmentarische Schumannsche Werk als Nachtrag zu der hier im Juni stattgefundenen „Schumannsfeier" gewählt. — Eine mustergültige Orchester-Aufführung brachte *Rob. Bignell* am 24. November als erstes Konzert, des von ihm vor 13 Jahren ins Leben gerufenen Streich-Orchester-Vereins. In erster Beziehung brachte der genufsreiche Abend dem 70jährigen *F. Gernsheim*, der gern der Einladung zur künstlerischen Mitbetätigung gefolgt war eine wohlgeeignete Huldigung. Gernsheims Mitbetätigung bestand in der Direktion der eigenen Schöpfungen, der „Tondichtung" Op. 82 zu einem Drama und dem Violinkonzert Op. 42, letzteres in der Prinzipalstimme ausgeführt von der begabten *Therese Laurent* (Paris). Beide Kompositionen, namentlich die Tondichtung, sind die Frucht gediegener Arbeit und zeigen den hervorragenden Tondichter im Zenit seines Schaffens und der damit verbundenen steten Schaffensfreudigkeit. Gernsheim ist der Auserwählten einer, denn er gehört nicht zu den Hypermodernen. Die vornehme Haltung und der Verbleib in der gehaltvollen, sich auf die Thematik stützenden motivischen Aussprache kennzeichnen auch wieder diese beiden Werke, deren Wiedergabe dem Komponisten, wie dem zahlreichen Auditorium ungetrübte Freude bereitete. Der reiche Beifall bewies dem Meister, dafs auch Hamburg-Altona seine Bedeutung zu würdigen versteht. Die noch recht jugendliche Geigenfee spielte besonders den inhaltvollen zweiten Satz des Konzerts recht schön. Tschaikowskys Serenade Op. 48 für Streichorchester und Berlioz Carneval Romaen, beide in genialer Ausführung unter Bignell waren der Rahmen in dem die Gernsheim-Feier gefügt war. — Für das am 17. November unter General-Musikdirektor *F. Mottl* gegebene Konzert hatte man leider in Beethovens Eroika und der Faust Ouvertüre von Wagner insoweit ein ungeschicktes Programm gewählt, da diese beiden Werke erst am 10. Oktober unter Weingartner hier vernommen wurden. Die Leere des Saals gab für diese Ungeschicklichkeit ein beredtes Zeugnis. Liegt auch immer, gerade unter diesen Umständen beim Publikum eine Vergleichung nahe, so hat die Fachkritik hiervon Abstand zu nehmen, da jede Kunstleistung für sich besteht. Der hohe künstlerische Ernst mit dem Mottl jede Aufgabe beherrscht, zeichnete auch diese Aufführung in jedem einzelnen Zuge wieder aus. Zwischen Wagner und Beethoven stand das gewaltige B moll-Konzert von Tschaikowsky, dessen phänomenale Ausführung durch *Lamond* die Zuhörerschaft in Exstase versetzte. Volle Bewunderung ruft es hervor, dafs Lamond, der geniale Beethoven-Interpret, auch die neuere moderne Kunst mit solcher Meisterschaft zu beherrschen weifs. Der Beifallssturm der dem titanenhaften Vortrage folgte, wollte kein Ende nehmen; etwas ähnliches von Beifall habe ich kaum je in einem Konzert erlebt. Von den vielen anderen Orchester-Konzerten, unter denen sich besonders die populären und volkstümlichen Sinfonie-Konzerte des „Verein Hamburger Musikfreunde" auszeichnen, um so mehr, da sie namentlich unter Jos. Eibenschütz mancher Neuerscheinung den Weg in die Öffentlichkeit bereiten, hier zu reden, dürfte zu weit führen. Dagegen sei von einem Kuriosum berichtet, das der in Hamburg wirkende *Otto Baustian* in einem eigenen Kompositionsabend am 7. November gab. Kurios in dem Ersterscheinen einer sogenannten Orchester-Sinfonie, die sich abseits der Noblesse und Gediegenheit einer wirklichen Tondichtung in Oftdagewesenem äufserte. Hier ging die Eigenliebe und Selbstverkennung zu weit. Von allen anderen, was das Konzert sonst brachte, sei nur erwähnt, dafs eine bisher noch unbekannte Pianistin Frau *Agnes Stolle* das Konzertstück von Weber technisch recht passabel spielte. —

Unser in bezug auf die einheimische Chorpflege grofsen Stils verhältnismäfsig armes Hamburg brachte am Bufstag eine herrliche Aufführung des „Begräbnisgesang" und „Deutschen Requiem" von Brahms (Prof. Dr. Barth). Mit dieser erneuten Wiedergabe des Brahmschen Werkes, dem stilgerecht der hier seit Anfang der 1860er Jahre nicht vernommene „Begräbnisgesang" vorangestellt war, darf die Singakademie den Annalen ihrer Kunstaufzeichnungen ein goldenes Blatt einfügen. Es war ein reiner Wohllaut, der von der zahlreichen Sängerschar vernommen wurde, ein absoluter Wohllaut, der noch um so überzeugender wirkte, da man namentlich in den letzten Wochen so manches Minderwertige über sich hatte ergehen lassen müssen. Beide Werke bereiteten der andächtigen Zuhörergemeinde Erbauung und wahren Kunstgenufs. Barths künstlerische Bedeutung als Dirigent grofser Massen (auch das Orchester bewährte sich vortrefflich) kam bei dieser Aufführung wieder recht zur Geltung. Weniger glücklich erwies sich der Sologesang des Fräulein *Anna Hesse* und des Herrn *Eduard Erhard.*

Der vor einigen Jahren von *R. Dannenberg* ins Leben gerufene a cappella Chor veranstaltete am 12. November einen Liederabend, der in den Hauptteilen im 8. Volkskonzert wiederholt wurde. Interessante Volkliederbearbeitungen von Rudorff, H. Lang, R. Dannenberg, F. Woyrsch und „Mirjams Siegesgesang" von Schubert bildeten das Programm der Chorvorträge, die infolge feiner und stimmungsvoller Ausführung wohlwollende Aufnahme fanden. In beiden Aufführungen brachte der zwischen den Chören stehende Sologesang unserer geschätzten Konzertsängerin Frau *Fosshag-Schröder*, des Kunstliebhabers *A. Rundé* und der Frau *Hella Rentsch-Sauer* (Berlin) wohltuende Abwechselung.

Das erste diesjährige Vereinskonzert unseres unter Prof. Dr. *Barth* stehenden Lehrer-Gesangvereins war von besonderem Interesse durch die Vorführung der Neuheit

„Pandora“ (nach Goethe) für Soli, Männerchor und Orchester von Arnold Mendelssohn. Der genufsreiche Abend begann mit Griegs wirksamer, schwungvoll dargebotener, hier oft gehörter „Landerkennung“, dem Bleyles früher unter Scheffler vernommenes wirkungsvolles Chorstück „An den Mistral“ folgte. Mendelssohns Pandora macht einen wahrhaft erhebenden Eindruck, insbesondere der überall das innere Wesen der Dichtung treffenden, durchaus edlen Haltung der Komposition wegen. Der Komponist gibt hier ideal erfafste Stimmungsbilder in vornehmer und dabei originaler Tonsprache. Sowohl die homophon, wie die polyphon gefafsten Chorteile und die im Arioso- und Rezitativstil gehaltenen Soli bringen des absolut Schönen und Inhaltreichen soviel.

## Monatliche Rundschau.

**Berlin**, 10. Dezember. — Herr *Gregor*, der die Stellung eines Leiters der hiesigen Komischen Oper mit der eines Direktors der Wiener Hofoper vertauschen wird, wollte uns das Scheiden leicht machen und gab deshalb die Oper Abbé Mouret, Text von *A. v. Goldschmidt*, Musik von Dr. *M. v. Oberleithner*. Zwei adlige Verfasser, und doch in Text und Ton nichts Adliges! Wie konnte mein alter Freund Goldschmidt — nun ist er ja tot — der als Musiker in den „Sieben Todsünden“, in „Helianthus“ und „Gäa“ so hohen Zielen zustrebte, nach dem unangenehmen Romane Zolas greifen und ein so schwaches Textbuch daraus gestalten? Ein Abbé bringt einem Sterbenden das Sakrament und lernt dabei dessen leidenschaftliche Nichte kennen, deren Reizen er vergebens zu widerstehen sucht. Sie fliehen miteinander in den Wald und leben dort ihrer Liebe. Nun gilt sie als Hexe. Der Kaplan bringt den Abbé auch zu dieser Ansicht, der deshalb reuig in die Kirche zurückkehrt und das Weib verflucht, das elendiglich zugrunde geht. Um die Musik ist's noch schlechter bestellt, als um die Dichtung. Sie ergeht sich in wagnerisch angehauchten Themen und nichtssagenden, unbeholfen instrumentierten Phrasen. Die ganze Sache war öde. Aber es gab hübsch erdachte und wirksam ausgeführte Bühnenbilder.

Ein seltsames Zusammentreffen war es, dafs diese Oper in den Tagen gegeben wurde, da *Emil Paur*, der vor etwa dreifsig Jahren hier A. v. Goldschmidts „Sieben Todsünden“ zum ersten Male herausbrachte, nach langer Tätigkeit in Amerika hier wieder auftrat und sich als Pianist, Dirigent und Komponist vorstellte. Er spielte Brahms' Konzert in B dur in echt musikalischer Weise mit edlem Tone und behender Fertigkeit. Seine Sinfonie, die den Titel führt: „In der Natur“ dirigierte er mit grofser Ruhe und Umsicht. Sie lehnt sich an Beethoven an, ohne der Selbständigkeit zu ermangeln, und gibt sich als anmutendes Tonwerk mit vornehmem und kunstvollem Ausdrucke. — Das Blüthner-Orchester zeigte sich unter der Leitung *S. v. Hauseggers* und *J. Stranskys* von der günstigsten Seite, und auch beide Dirigenten — nur dafs jener ruhiger den Taktstab führen könnte — erwerben sich mehr und mehr Anerkennung. Als Neuheit brachte der Erstgenannte Variationen für grofses Orchester von *Walter Braunfels*, die vom Thema zum Teil weit abschweifen und sich mitunter in gesuchter, nicht schöner Neugestalt gefallen. Es sind indes auch recht ansprechende darunter. Auch *F. Kloses* Elfenreigen lernte man daneben kennen, von dem dasselbe gilt, was man von der andern Komposition sagen kann: er ist zu ausführlich, bleibt nicht immer in seinem Charakter, hat aber anziehende Einzelheiten. Unter des andern Dirigenten Leitung erschien *A. Willners* Tondichtung „Aus Münchener Tagen“ als neu. Sie ist ein hübsch instrumentiertes, einsätziges Stück mit Einzelheiten, die von Begabung zeugen. — Der Philharmonische Chor unter *Siegfried Ochs*, brachte mit seiner herrlich geschulten Sängerschar Brahms Deutsches Requiem und Regers 100. Psalm zur Aufführung. Diesen hat man auch hier, wie andernorts, vielseitig scharf getadelt und den „modernen Bach“ einen dem grofsen Sebastian diametral Gegenüberstehenden genannt. Das ist er nun doch nicht, wenn ihm auch das Beste fehlt, was Bach besafs. Unsere Kritiker sind meist zu wenig objektiv. Ist etwas nicht nach ihrem Sinn oder ihrer Schule oder ihrem Geschmack, so braucht es deshalb doch noch nicht verworfen zu werden. Und dann mutet doch das Grofse und Neue oft nur deshalb nicht sympathisch an, weil man es noch nicht genügend kennen gelernt hat. Ob ich meinerseits nun z. B. das grofse Regersche Violinkonzert je werde lieben können, das ist mir sehr zweifelhaft, indes die es wiederholt hörten, fanden es schon weit ansprechender als bei der ersten Begegnung mit ihm. In der Kontrapunktik und Harmonik mufs man Reger doch bewundern. Dafs es mit seiner Erfindung nicht weit her ist, dafs sein Empfinden sich nicht stark äufsert, das kann man allerdings bedauern. Und doch hat er schlichte Lieder geschrieben, die mit Gefühl getränkt sind. Wenn man ihn einen Vielschreiber nennt, so hat das seinen Grund in dem Mangel an Erfindung, aber einen oberflächlichen Schreiber wird man ihn nicht nennen dürfen. — Der Königliche Domchor steht jetzt unter der Leitung des Prof. *H. Rüdel*, und wie der Opernchor von ihm wesentlich gehoben ist, so geschah das auch in verhältnismäfsig kurzer Zeit mit jenem. Das erste Domchorkonzert unter dem neuen Dirigenten war in seiner Art eins der bedeutendsten seit Jahren. Zunächst, weil es ein sehr gewähltes, für ein so vielseitig zusammengesetztes Auditorium fast zu strenges Programm hatte: lauter Sachen alter Meister von Schütz ab über Bach hinweg bis auf Mozart (dabei 8-, 12- und 16stimmige Chöre), unter denen die bisher nicht seltenen weichlichen, sogenannten religiösen Gesänge ganz fehlten. Dann, weil die Ausführung eine in jeder Hinsicht herrliche war. Sauber und genau wurde selbstredend gesungen, und auch das verschlungenste Stimmgewebe wurde klar hergestellt, aber es war auch alles fein abgestuft, und im zartesten Piano blieb die Klarheit, im wahrhaft überwältigenden Forte die Schönheit gewahrt. Die Knabenstimmen namentlich klangen zauberisch. Das nächste Konzert soll leider wieder im Dome stattfinden, wo die Akustik bei weitem nicht so günstig ist. Aber er fafst viel mehr Personen, und Geld spielt auch bei Kunstdingen seine Rolle. — Am Bufstage führte Herr *Rüdel* auch seinen Opernchor in vier gröfseren Kompositionen auf der in einen Konzertsaal umgestalteten Opernbühne vor. Es waren eine Motette von *M. Grabert*, ein Chor („Charfreitag“) von *W. Berger*, ein solcher von *Pfitzner* (Columbus) und eine Motette von *M. Reger*

(„Mein Odem ist schwach"). Zum Teil sind diese Sachen, die Pfitznersche namentlich, gewaltig schwer, von Wert wohl nur die erste und letzte Komposition. Der Chor aber stand nicht auf der Höhe. Diese Art Musik liegt den Opernsängern doch ziemlich fern. Es folgten, vom Kapellmeister *Blech* geleitet, die bekannten Stücke aus dem Parsifal, die ja so oft zu Konzertzwecken der Bühne und dem Zusammenhange entrissen werden, womit man nun aber doch endlich aufhören sollte. — Ein neues Unternehmen ist der Volksliedersaal, den *Ludwig Renner* gegründet hat und auch leitet. Man sitzt dort zwanglos und hört von guten Sängern in ansprechender Weise Lieder jeder Gattung künstlerisch ausführen. Eine *Culp, Koenen* oder *Dessoir* freilich tritt dort nicht auf, aber man zahlt auch nur einen sehr geringen Eintrittspreis. Bis jetzt war der Andrang zu den Liederabenden nicht bedeutend. — Von namhaften Pianisten liefsen sich in den letzten Wochen u. a. *Koczalsky, Busoni, Sauer, Godowsky Ansorge, Rosenthal, Lamond* hören. Aber was kann man über sie Neues sagen? Nur von den drei letzten zwei Worte! *Ansorge*, der mit Beifallsjubel und Blumen überhäuft wurde, spielt doch gar zu ungleich. Spitz und scharf oft das Forte, verwischt Einzelheiten und Nebendinge betont. Gesucht vieles. Und dann auf einmal etwas recht Bedeutendes. *Rosenthal*, stürmisch nach längerer Abwesenheit begrüfst, kehrte doch mehr den Virtuosen, als den Künstler hervor. Wunderbar war sein weicher Anschlag, ein Liebkosen der Tasten, erstaunlich seine Fertigkeit, doch des Tongeschwirres und -gewirrs wird es in Stücken, wie „An der schönen blauen Donau", doch zu viel, weil einem dabei tatsächlich das Hören und Sehen vergeht. Man kann den Fingern nicht mit den Augen, den Tönen nicht mit den Ohren folgen. Aber *Lamand* bereitete mir diesmal einen ganz herrlichen Genufs, indem er die sogenannte Mondschein- und Pathische Sonate nachempfindend und nachschaffend mit so wonnigem Tone und so poesievoll gestaltete, dafs es das Herz tief bewegte. — Unter den Geigern gefiel wohl der prächtige *Elmann* am meisten. Auch *Manèn* erwarb sich lebhafte Anerkennung, wenn auch Bachs Chaconne seiner Eigenart nicht so gut liegt, wie Bruchs Konzert in g. Aber *Thomson*, der noch vor einigen Jahren ein hervorragender Geiger war, ist nicht auf der Höhe geblieben. Das ist auch *Heermann* nicht, den man hier vor Jahren einmal das Beethovenkonzert fast so vortrefflich wie *Joachim* vortragen hörte. Ja, nicht jeder wandelt ungestraft jenseit des grofsen Wassers. — Wieder neue Kammermusik- und Gesangsvereinigungen traten auf. Es soll im nächsten Briefe davon die Rede sein, da dann der Weihnachtstage wegen nicht viel sonstiger Berichtsstoff vorliegen wird.

Rud. Fiege.

**Dresden.** Der Gefangene der Zarin. Oper in 2 Akten (nach einem Stoff von Bayard und Lafont) von *Rudolph Lothar!* Musik von *Karl v. Kaskel*, erlebte ihre Uraufführung in Dresden am 12. November 1910. Der freundliche und keineswegs nur „lokale" Erfolg der Oper war in erster Linie der grofsen Wirksamkeit des zweiten Aktes zu danken, in dem Librettist und Dichter eine Reihe von Szenen bieten, die zu dem wirksamsten im Bereiche der neueren „Spieloper" gehören. Als eine solche nämlich ist Karl v. Kaskels Werk anzusprechen. Der in München lebende Komponist hatte lange Zeit gebraucht, um in seiner Vaterstadt wieder einmal zum Worte zu kommen. Seit seinem musikdramatischen Erstling, der Oper „Hochzeitsmorgen" blieben ihm die Pforten unserer Hofoper verschlossen. „Sjula", „Die Bettlerin vom Pont des arts" und „Der Dusle und das Bäbeli" fanden ihren Weg nicht bis nach Dresden. Es war also gewissermafsen auch eine Ehrenschuld, die man dem ernststrebenden Künstler abtrug, als man ihm jetzt hier das Wort vergönnte. Der Text ist recht hübsch zu nennen, wenigstens in seiner Handlung, wenn man sich über einige Unwahrscheinlichkeiten und einigen banalen Reimen hinwegsetzt. — Der Anlage des Textes entsprechend ist der erste Akt vorwiegend der Exposition der Handlung gewidmet. Die Musik hat wenig Gelegenheit sich freier zu entfalten, in höherem Sinne eigentlich nur in der Begegnung des Helden der Oper, des Leutnant Romanowski mit der Zarin, dafür entschädigt aber der zweite Akt, der in dessen grofser Liebeserklärung kulminiert. Und hier, wie wir schon eingangs sagten, entschied sich auch der Erfolg der Oper; die Musik ist vielfach von hohem Schwung erfüllt und belebt im dramatischen Ausdruck. Die grofse Szene der Zarin mit ihrem Anbeter stellt den Höhepunkt dar. Hier zeigt sich vor allem auch Kaskels hochentwickelte Instrumentationskunst und auch einen neuen klanglichen Effekt läfst er sich bei dieser Gelegenheit nicht entgehen, den ihm die szenischen Verhältnisse an die Hand geben. Romanowski probiert ein für die Zarin von Paris eingetroffenes Klavier (Cembalo oder Clavecin), während sein Gegner, der Polizeiminister seinen Verdachten gegen ihn Ausdruck gibt. Die freie Fantasie in der er sich ergeht, knüpft musiklich an sein Leitmotiv an und akkompagniert auf diese Weise melodramatisch die ganze Szene, ein ganz famoser Effekt. Stilistisch fufst Kaskels Musik, natürlich möchte man sagen, durchaus auf den neueren musikdramatischen Prinzipien, die dem Orchester die führende Rolle zuerkennen. Infolgedessen tritt auch die melodiöse Linie in der Behandlung der Singstimme zurück und das Deklamé in den Vordergrund. Es läfst sich darüber streiten, ob der Stoff nicht auch im Sinne der älteren Oper mit ausgeprägteren Formen hätte angefafst werden können. Das Intermezzo der Degenweihe durch die bedrohte Zarin bringt z. B. den Beweis einer hübschen Ensemblewirkung. Aber jedenfalls bekundet Kaskels Musik in jedem Takt den feinfühligen kenntnisreichen Komponisten, und wir denken für den Erfolg der Oper wird überall ein übriges tun, dafs sie zwei überaus dankbare Hauptrollen besitzt. Der Leutnant Romanowski mit seinem ritterlichen Edelmut und liebenswürdigen Don Juantum ist sogar das, was man eine „Bombenrolle" nennt! — Hierselbst gab sie Herr *Sembach* vortrefflich. Nur schade, er übernahm sich dabei, ging, wie man sagt, zu sehr ins Feuer, und die Oper mufste weil er erkrankte und kein Ersatz zur Hand war, vorläufig abgesetzt werden. Aber sie kommt wieder. Und die Dresdner werden dann Gelegenheit haben, den Künstler wieder zu begrüfsen und seine famose Partnerin Frl. *v. d. Osten*, die als Zarin ebenso stilecht wie schön ausschaute. Die übrigen Rollen gewinnen nur episodische Bedeutung, waren aber auch erstklassig besetzt. Frau *Nast* z. B. gab ein Kommandantentöchterlein. Glänzend war selbstverständlich wieder auch der Rahmen, in dem sich alles abspielte, der dekorative und kostümliche wie der musikalische. *Schuch* selber hob das Werk aus der Taufe. — Das besagt alles! —

O. S.

— „Am 14. Dezember kam in der Johanniskirche unter Leitung von Bruno Röthig eine „Weihnachtskantate für Chor, Solostimmen und Orgel" (Op. 15), ein Werk des aus der Schule *Max Regers*

hervorgegangenen jungen Leipziger Tonsetzers *Fritz Lubrich jun.* zur erfolgreichen ersten Aufführung."

— Die Aufführung von *Otto Taubmanns* „Deutscher Messe" in Nürnberg erzielte einen derartigen Erfolg, daß sich der Verein für klassischen Chorgesang entschlossen hat, das Werk am 15. Januar 1911 zu wiederholen. Für den 23. Januar hat bekanntlich auch Professor Siegfried Ochs eine Wiederholung der Deutschen Messe angesetzt.

— *Georg Böhms* von Richard Buchmeyer wieder entdeckte Kantate „Mein Freund ist mein", ist in der ersten Hälfte der diesjährigen Konzertzeit wiederholt mit schönstem Erfolge zu Gehör gekommen, so in Halle (Chordirektor Boyde), Magdeburg (Musikdirektor Kuhne), Zürich (Musikdirektor Hindermann); in der zweiten Hälfte wird die Kantate u. a. auch in Bamberg und Ansbach aufgeführt.

— The Tonkünstler-Society in New-York veranstaltete am 12. Oktober 1910 die erste Aufführung von Philipp Scharwenkas neuem Streichquartett in d moll (Op. 117). Das Werk fand begeisterte Aufnahme. Der erste Kammermusikabend in Bromberg (Primarius Direktor A. Schattschneider) brachte die deutsche Erstaufführung des Quartetts.

## Besprechungen.

**Niederleitmann, Friedrich,** „Cremona". Eine Charakteristik der italienischen Geigenbauer und ihrer Instrumente. Neue Auflage nach neuesten Forschungen von Dr. Emil Vogel. Leipzig, Verlag Merseburger.

Die neue Auflage mit Bildern und Geigenzettelnachbildungen des schon bekannten Buches kann seines unterrichtenden Zweckes wegen nur empfohlen werden.

**Jansa, Leopold,** Studienwerke für 2 Violinen. Op. 55, 60 fortschreitende Übungen. Op. 16, 43, 47, 36, 24 leichte und fortschreitende Duette. Op. 46, 74, 81, 18 fortschreitende Duette. Verlag Steingräber.

Vorstehende von *Waldemar Meyer* revidierte Übungen bilden ein brauchbares Studienmaterial. Während in Op. 55 die 2. Violine nur begleitend sich betätigt, ist sie bei den andern Werken meist gleichberechtigt mit der 1. Violine gehalten. Im Zusammenspiel wie auch in der Technik dürften diese Studien fördernd wirken.

**Hillgenberg,** Op. 8, „Fröhliche Musikstunden" für Violine, Solo oder Violine und Klavier. Verlag Breitkopf & Härtel.

Eine willkommene Sammlung von Volksliedern.

**Ritter, Hermann,** „Klassische Hausmusik". 3 Divertissements für 2 Violinen und Altviola. Ebenda.

Sehr geschickte Zusammenstellung und Bearbeitung für obige Besetzung aus Sonaten und Streichtrios von Mozart und Beethoven.

**Sinigaglia, Leone,** Op. 33, Serenade für Violine, Viola und Cello. Verlag Breitkopf & Härtel.

Ein liebenswürdiges Werk, das ohne tiefer zu berühren doch sehr reizvolle und prickelnde Musik enthält, so daß es sicher die Kammermusikvereinigungen mit Vergnügen in ihre Programme aufnehmen werden.

**von der Hoya, A.,** Grundlegende Doppelgriffstudien für Violine (Elementarstufe). Theoretisch-praktische Einführung in die Doppelgrifftechnik. Verlag Vieweg.

Ein sehr zu empfehlendes Werk des bekannten Violinpädagogen.

**Küzdö, Victor,** Op. 13, 20 leichte melodische Übungen für Violine allein in der 1. Lage.

Jeder Schüler wird diese hübschen Stücke gerne spielen.

— — Op. 14, Souvenir d'une fête für Violine und Klavier. Verlag Breitkopf & Härtel.

Ein dankbar geschriebenes Konzertstück von mittlerer Schwierigkeit.

**Zillmann, Eduard,** Op. 101, 3 Stücke für Violine zur Einführung in die 3. Lage mit Klavierbegleitung. 1. Caprice. 2. Cavatina. 3. Burleske. Verlag Vieweg.

Gefällige Stücke von instruktivem Wert.

— — Op. 102, „Serenade im Biedermeierstil". 1. Festgruß. 2. Rokoko. 3. Menuett. 4. Kehraus. Für 3 Violinen und Klavier (1. Violine in der 1. und 3. Lage, 2. und 3. Violine in der 1. Lage). Ebenda.

Diese klanglich sehr geschickt gesetzte Stücke sind jedem Violinlehrer zu Schüleraufführungen und Ensembleübungen aufs beste zu empfehlen.

**Essek, Paul,** 2 leichte Vortragsstücke (in der 1. Lage) für Violine und Klavier. 1. Ständchen. 2. Tarantella. Verlag Hug.

**Söchting, Emil,** Op. 90, Abendlied, Scherzino und Polonaise für Violine und Klavier. Verlag Hug.

**Krug, Arnold,** Op. 120, Andante religioso für Violine und Orgel oder Klavier. Ebenda.

Alles mehr oder weniger brauchbare Unterhaltungsstücke.

Jos. Natterer.

**Kienzl, Wilhelm,** Berceuse für Violine (oder Violoncell). Berlin SW. 61, Verlag Johannes Platt.

Ein ruhiges und zartes Stückchen, melodisch und sinnig. Spielbar für Anfänger in der ersten Lage und auch für Fortgeschrittene in den oberen Lagen, für die Fingersätze vorgeschrieben sind.

**Stein-Schneider, Lena,** Op. 52, Berceuse für Violoncell und Klavier. Leipzig, P. Pabst. Preis 1,50 M.

Das Wiegenliedchen zeigt Gemüt und inniges Behagen. Die Melodie ist einfach, aber nicht eintönig. Es ist leicht zu spielen und bietet in der Begleitung manche hübsche harmonische Wendungen.

— — Op. 53, Nocturno für Violoncell und Klavier. Leipzig, Verlag P. Pabst.

Auch dieses Stück zeichnet sich durch einschmeichelnde Melodik aus und klingt gefällig.

**Brückner, Oskar,** Op. 53, Drei Stücke für Violoncello und Pianoforte. Leipzig, Verlag P. Pabst. Preis 5,10 M.

Vor den drei Stücken, die den Titel führen: „Andacht", „Begegnung" und „Moment musikal" ist das letztere vielleicht das originellste. Es ist ein graziöses Stückchen mit einer fast raffinierten Benutzung des auf dem Cello Wirkungsvollen gesetzt und mit einem melodiösen Mittelsatz versehen, der in seiner tändelnden Walzerform einen glücklichen Kontrast zu den beweglicheren Figuren des Hauptteiles bildet. Auch die anderen Stücke zeichnen sich durch geschickte Ausbeutung der klanglichen Wirkungen des Instrumentes in der Kantilene aus.

**Harfenlieder,** Volksweisen aus Wales für Violoncello (oder Violine), bearbeitet von *Caroline Wichern.* Nachgelassenes Werk. Berlin-Großlichterfelde, Verlag Chr. Friedrich Vieweg G. m. b. H. Preis 2 M.

Diese Bearbeitungen altwallisischer Volksweisen verdanken, wie das Vorwort verrät, ihre Entstehung der musikalischen Anregung, die *Caroline Wichern* bei einer Wanderung durch Wales erhielt. Die Lieder sind sämtlich mit Harfenbegleitung gehört worden. In der Bearbeituug ist es gelungen, dem Klavier eine dementsprechende Rolle zuzuerteilen. Die Lieder zeichnen sich durch verträumte Romantik und durch eine gesunde Melancholie aus. Hugo Schlemüller.

**Czerny, E. J.,** Op. 124, Neue Harmoniumschule. Drei Teile in einem Bande. Hannover, Louis Oertel.

*Ernst J. Czernys* Neue Schule des Harmoniumspiels enthält viel des Nützlichen und Brauchbaren und kann auch von Jenen zu Rate gezogen werden, die ohne Kenntnisse des Klavierspiels an sie herantreten. Was zu sagen ist, legt der Verfasser einfach und deutlich dar, ohne Überflüssiges mit in die Abhandlung hineinzuziehen. Der dreisprachige Text (Deutsch, Englisch und Französisch) wird unzweifelhaft die Einführung des hübschen Opus erleichtern und begünstigen.

Eugen Segnitz.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.




XV. Jahrgang.
1910/11.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

Nr. 5.
Ausgegeben am 1. Februar 1911.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 S. Text und 8 S. Musikbeilagen.
**Preis:** halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen
durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
**Anzeigen:**
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.





# Musik-Museen.

Von Dr. **Hans Schmidkunz** (Berlin-Halensee).

Manchmal kann dem Musikfreunde bitter bang werden, wenn er an das Heer der jungen Leute denkt, die sich der Musik widmen. Welcher Zukunft gehen nicht viele von ihnen entgegen! Einer Zukunft, die oft genug schon und mit Recht als allzu düster gekennzeichnet worden ist! Dazu wird nun auch keineswegs immer das „Praktischeste" erwählt. Man denke doch nur an die vielen Jungen, welche ihr Glück im Violinspiel oder gar im Klavierspiel finden wollen, und die glauben, damit lasse sich ihr Leben sowohl materiell wie auch geistig ausfüllen!

Und wohin man kommt in Stadt und Land — fast das erste, das einem hier oder dort durch eine Anzeige in die Augen sticht, ist ein Musik-Konservatorium, oder wie das Ding eben heißt! Fragt man dann einen jungen Musikbeflissenen, was denn so eigentlich seine Hoffnungen seien, so kann man überaus häufig hören, daß er möglichst bald eine Musikschule „aufmachen" will. So geht dies in einem ewigen Kreislaufe weiter, und die auch sonst üblichen materiellen Nöte hausen hier sozusagen wie die Hunnen. Gehungert wird, gepumpt wird, aber — „Du holde Kunst, in wieviel grauen Stunden . . ."!

Ein Blick in einen Musikerkalender oder dergleichen bringt einem bereits eine Ahnung bei, welche Musikmassen und Menschenmassen da einander entgegengehetzt werden. (Vergleiche den Aufsatz des Verfassers „Musikschulen" in „Blätter für Haus- und Kirchenmusik", Jahrg. 7, Heft 9, 1. September 1903.)

Aber Schulen müssen sein; wir brauchen sie; wir sehen in ihnen die Basis für eine gute Musikpflege. Wir müssen sie auch erkennen; wir brauchen ihre Geschichte; wir brauchen eine Theorie des musikalischen Unterrichtes oder des gesamten pädagogischen Wesens, das der Musik gilt. Wir brauchen eine Pädagogik als Theorie und Praxis auch für das musikalische Gebiet, und zwar auf sämtlichen Stufen des Schulwesens, vom Elementarsten bis hinauf zum Höchsten. Wir brauchen auch eine fortwährende Verbesserung, oder sagen wir gleich: Reform des Musikbildungswesens. Und dazu brauchen wir wiederum eine Vertiefung und eine Besinnung und insbesondere eine Verwertung der Erfahrungen, die uns im Verlaufe der Geschichte unseres Gebietes erwachsen sind.

Aber nun sehen wir uns einmal um, ob nicht anderswo manches fehlt, auf das die Kräfte der Jugend besser gelenkt werden könnten, als auf das Musikschulwesen! Vor allem ist schon mehrmals, nur noch immer nicht in zureichender und genug erfolgreicher Weise, auf die Notwendigkeit von Musikbibliotheken hingewiesen worden. So gut wie alle Bildungsgebiete werden mehr und mehr durch öffentliche und halböffentliche Bibliotheken zugänglich. Nur für das musikalische Bildungsgebiet sind hier erst die allerkleinsten Anfänge vorhanden.

Zwar gibt es Musikbibliotheken in großer Anzahl und mit wertvollerem Inhalt, als man gewöhnlich weiß. Herrliche alte Schätze schlummern in staatlichen, in Schulbibliotheken u. dergl. m. Endlich ist auch begonnen worden, neue Musikliteratur zu sammeln und in halbwegs zugänglicher Weise der Öffentlichkeit darzubieten. (Der Verfasser darf hier vielleicht darauf verweisen, daß er dieses Thema in zwei Aufsätzen behandelt hat: „Eine deutsche Reichsmusikbibliothek" in „Neue musikalische Presse", Jahrg. 14, Heft 2 und 4, 21. Januar und 18. Februar 1905, und „Musikbibliotheken" in „Neue Musik-Zeitung", Jahrg. 27, Heft 23, 6. September 1906, wozu von anderer Seite eine wertvolle Ergänzung erschienen ist in Jahrg. 29, Heft 3, 6. Oktober 1907, S. 63.)

Es würde überaus verdienstvoll sein, nicht nur diese Bibliotheken zu vermehren, sondern auch das Musikbibliothekswesen überhaupt allseits zu fördern. Schon das nur zum Teil bekannte Lagern von alten ungedruckten Musikalien an den und den Stellen ist ein, deutscher Kultur nicht ganz würdiger Zustand. Aber noch mehr! und dieses Mehr würde gerade sowohl dem musikalischen Bibliothekswesen wie auch dem musikalischen Bildungswesen und ganz speziell Schulwesen noch eigens zu Hilfe kommen.

Immer mehr und mehr Museen entstehen für die verschiedensten Gebiete. Natürlich sind Museen in erster Linie Sache des Schauens. Jegliches Gebiet aber besitzt seine „Schauseite": jegliches bedarf einer ganzen Fülle von Literatur, von bildnerischen Darstellungen, von Apparaten, von Archiven usw., um sich ganz auszuleben. Jegliches bedarf auch irgend welcher Zentralstellen oder dergleichen, an denen leicht für die Sammlung hierhergehöriger Schätze, für Auskünfte und überhaupt für die Förderung eines Gebietes in zuverlässiger und bequemer Weise gesorgt werden kann.

Läßt sich dies auch auf die Musik anwenden? Das Bibliothekswesen bedeutet eine Seite dieser Sache. Nun kommt als ganz eigentliches Objekt des Museumwesens das Gebiet der musikalischen Instrumente hinzu. Sammlungen von Musikinstrumenten gibt es bereits einige, und unter ihnen höchst wertvolle. Daß hier noch weit mehr getan werden könnte, sowohl für das Sammeln wie auch für das Verwerten des Gesammelten zur Bildung des Publikums, bedarf wohl nicht erst besonderer Betonung.

Aber noch weitere Reihen von Gegenständen gehören, obwohl sie eine Sache des Schauens sind, doch auch zur Musik, obwohl diese eine Sache des Hörens ist! Hierher läßt sich alle bildende Kunst rechnen, insoferne sie sich mit Darstellung von Objekten beschäftigt, welche irgendwie zur Musik gehören. In erster Linie stehen hier die musikalischen Porträts. Aber es werden beispielsweise auch Abbildungen und Risse von Konzertgebäuden schon deshalb sehr vorteilhaft sein, weil derartige Materialien als Muster (positiver und negativer Art) wirken und speziell unsere Kenntnis der Raumakustik fördern können.

Diese Andeutungen dürften genügen, um bereits zu rechtfertigen, daß wir hier mit dem Vorschlage kommen, die öffentliche und private Aufmerksamkeit auf die Schaffung musikalischer Museen zu lenken. Und zwar wird es dabei gleich von vornherein möglich sein, Mängel zu vermeiden, wie sie aus dem Museumswesen der bildenden Künste und auch der Naturwissenschaften bereits bekannt sind. Es darf sich nicht nur darum handeln, irgendwo ein großartiges Zentralmuseum zu schaffen; vielmehr wird analog dem, was man auf dem Felde der Kunstmuseen endlich als erforderlich erkannt hat, auch hier die Schaffung von mittleren und kleineren Museen durchzuführen sein, zumal mit der Spezialisierung auf bestimmte Landeszwecke und eventuell auch auf Ortsbedürfnisse.

Denken wir vor allem an die Bedeutung, welche die Musik für das Leben irgend eines Landes hat! Vielleicht vereinigen sich sogar das schlichte Volksinteresse mit dem hohen Kulturinteresse in der Pflege heimischer Überlieferungen, in dem Interesse für landesübliche Instrumente, und was das alles mehr ist. Das Volkslied verlangt nicht nur als Dichtung, sondern auch als Komposition seine Aufmerksamkeit, seine Sammlung und erst recht seine Pflege oder „Wiedererweckung". Die Art und Weise des heimischen Singens und Spielens, sodann aber auch die Höchstleistungen einzelner Künstler in Sang und Spiel — all das möchte man gerne festhalten. Und hier kommen die moderne Erfindung und Betätigung des Phonographen hinzu, dessen Kraft durch Festhalten des sonst Verfliegenden bereits in einer oder der anderen wissenschaftlichen Sammlung Gelegenheit gefunden hat, weiter zu wirken. Von den Entsetzlichkeiten des Phonographen im gewöhnlichen Geschmacksleben oder Geschmackslosigkeitsleben sei hier nur deshalb die Rede, weil wir uns eine Lenkung dieses Interesses in vornehmere Bahnen ebenfalls für das vorbehalten wollen, von dem hier die Rede ist.

So könnten Museen für Musik, zumal aber musikalische Landesmuseen in vielfacher Weise Mittelpunkte werden für die Theorie und für die Praxis der Musik auf irgend einem örtlichen Gebiet. Man denke namentlich an Alpenländer mit ihren alten Gesängen und Gebräuchen und mit ihren heimischen Musikinstrumenten oder wenigstens tönenden Geräten. Leicht ist es, auszudenken, was alles an Schaustücken, an Bibliotheksmaterien und an Archivmaterien in einem solchen Hause zusammenzubringen wäre!

Aber wiederum noch mehr! Man darf hoffen, daß solche Zentralstellen auch über die vielberufenen

Mängel unseres Konzertwesens hinaus zu manchem Besseren anleiten würden. Sie haben vor allem einmal das Material in der Hand, beschäftigen sich mit ihm stiftungsgemäß und werden wohl auch eine gewisse Autorität besitzen, um das Interesse des Publikums dorthin zu lenken, wo sie es haben wollen. Selbstverständlich müßten die gegenwärtigen und namentlich die jungen Komponisten des Landes an dessen Musikmuseen eine verläßliche Schutzhütte haben; und auf diesem Wege würde ihnen leicht auch mehr Gerechtigkeit widerfahren, als es sonst gewöhnlich geschieht. (Der Verfasser darf vielleicht wiederum auf einen Beitrag von sich verweisen: „Konzertprogramme" in „Blätter für Haus- und Kirchenmusik", Jahrg. 13, Heft 7, 1. April 1909.)

Wie steht es ferner mit der Hausmusik? Viel Freud und viel Leid! Es fehlt allzu häufig der „Dritte" oder „Vierte" oder „Fünfte" usw.; das Museum würde indessen wohl auch Personen kennen und einander nahebringen können. Es fehlt ferner allzu häufig an Kenntnis von Material, das für Hausmusik geeignet ist; unser Museum würde wiederum das Seinige tun, um die ganz gewaltige Fülle der vorhandenen Kammermusikliteratur besser bekannt und zugänglich zu machen. Es würde wohl auch das Seinige tun, um die Vernachlässigung der Blasinstrumente und sogar der Harfe in dem durchschnittlichen Musikinteresse zu überwinden.

Nicht in Weltstädten, sondern weit eher draußen in der Nähe der Natur und des schlichtesten Volkslebens denken wir uns solche Anstalten. Länder wie Tirol und Bayern würden nicht nur prächtige Materialien für die Sammlung, sondern auch die prächtigsten Orte für sie darbieten. (Bestrebungen wie die von *Walter Howard,* die unter dem Schlagwort „Eine ländliche Kunstgesangschule" u. a. in den „Blättern für Haus- und Kirchenmusik", Jahrg. 15, Heft 1, 1. Oktober 1910, dargelegt worden sind, können sich sehr wohl mit unseren hiesigen Propostionen verbinden)

Und nun wieder zurück zum Schulwesen! Solche Anstalten würden ganz besonders geeignet sein, Musikschulen von soliderer Art, als die meisten tatsächlich sind, aus sich selbst hervorzubringen, eventuell auch vorhandene ältere an sich anzugliedern. An Erfahrung und an Überblick über das Nötige und über das Beste würde es gerade hier nicht fehlen. Aber hier würden sich nun auch Zentren herausbilden für die von uns verlangte Erkenntnis des Musikbildungswesens, also Förderungsstätten für alle Pädagogik, soweit sie sich auf die Tonkunst bezieht.

Voläufig sieht natürlich das Ganze recht utopisch oder mindestens nicht genug greifbar aus. Aber man weiß: ist so etwas nur einmal im Gange, dann schießen von allen Seiten die Interessen und auch die Besitztümer an. Wie vieles, was musikalisch von Wert ist, von seinem Besitzer aber nicht recht verwertet werden kann, vermöchte dort seine wirkungsvolle Ruhestätte zu finden — alte Musikinstrumente, Erinnerungen verschiedenster Art, Bücher und Briefe, Abbildungen usw. usw.

Reichliche Mittel, deren Höhe jedoch lange nicht an die erforderlichen Kosten der Großmuseen für bildende Kunst heranreicht, würden allerdings nötig sein. Aber Geld kommt überall dort, wo ein Interesse für seine Hergabe besteht; und mindestens darauf kann hingewirkt werden — beim Staat nicht nur, sondern auch bei Privaten. Fragt dann ein junges musikfreudiges Menschenkind, was ihm für seine Laufbahn zu raten sei, so werden wir hoffentlich in nicht allzu später Zeit antworten können: hilf mit am musikalischen Museumswesen und schaff dir dort dein Unterkommen!

---

# Franz Liszts Kirchenmusik.

Von **Eugen Segnitz.**

## V.

### 4. Kleinere kirchliche Werke.

Im engen Anschlusse an die vorangegangene Darstellung von Liszts kirchenmusikalischem Schaffen mögen noch einige Werke kleineren Umfangs hier Erwähnung finden.

In das Jahr 1846, also noch vor der Entstehung der C moll-Messe für Männerchor, fällt die Komposition zweier Kirchenstücke.[1]) Das Pater noster (für Männerchor und Orgel) ist ein tief empfundenes Gebet, musikalisch auf einfache, den Dreiklang bevorzugende Akkordfolgen gegründet und von Inbrunst und Hingabe auf eine hohe Stufe der Ausdrucksfähigkeit erhoben. Einem lyrischen Gedicht gleicht das Ave Maria (für gemischten Chor). Es ist eine Tondichtung in hellster aber zugleich auch diskretester Farbengebung, eine Abendstimmung wie sie etwa Ludwig Richters schöner Stich „Grotta Ferrata" festhält und widerspiegelt.

„Zwölf Kirchenchorgesänge"[1]) entstanden in den Jahren 1868—71, wurden aber erst 1882 zusammen herausgegeben. Sie sind im Anschlusse an die Liturgie mit Orgelbegleitung und für gemischten Chor wie auch für Männer- und Frauenstimmen geschrieben. Wie unablässig der Meister bemüht war, den Sinn des geistlichen Gedichts musikalisch zu erschöpfen, beweisen seine Worte an die Fürstin (August 1868), als er Nr. 2 „Mihi

[1]) Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

[1]) Diese sowie sämtliche hier noch besprochene Werke erschienen bei C. F. Kahnt Nachfolger in Leipzig.

autem adhaerere", komponierte: „Pour les deux derniers mots, — spes mea —, il m'a fallu beaucoup chercher, avant de trouver un accent correspondent pour mon sentiment. Je ne le voulais ni trop reposé, ni trop agité — simple et abondant, tendre et grave, ardent et chaste, tout ensemble!"

In Rom, in der Via Felice, komponierte Liszt 1862 den „Sonnenhymnus des heiligen Franziskus" für Bariton, Männerchor, Orgel und Orchester, der in Weimar (1881) noch verbessert, erweitert, ausgeschmückt, harmonisiert und in der Partitur vollendet wurde. Als eines seiner besten Werke betrachtete der Meister diesen Gesang. Er fühlte sich oft und nahe zu dem „gran poverello di Dio" hingezogen und kam in ein noch näheres Verhältnis zu ihm, als er, nach der Aufführung der Graner Messe, in den franziskanischen Tertiarierorden eintrat. Gegen seinen alten Freund Gottschalg, den Kantor im weimarischen Tieffurt, bezeichnete der Tondichter dieses sein Werk als „eine Entwickelung, gleichsam einen Sproß, eine Blüte des Chorals »in dulci iubilo«" und setzte als Medium seiner musikalischen Intentionen „einen kräftigen, begeisterungsfähigen Bariton" voraus. Von poetischer Intuition geleitet, folgte Liszt dem Ideengange des schwärmerischen Heiligen, der gern alles ihn Umgebende mit dem göttlichen Wesen in fast pantheistischer Weise in Verbindung und Zusammenklang brachte. Gleich der, durch kein eigentlich künstliches Versmaß geregelten Poesie strömt auch Liszts Musik dithyrambisch bewegt und doch apollinisch geschlossen dahin. Alles ist in großem Zuge begriffen, nach unendlicher Steigerung strebend empor zur Sonne, die, wie es bei Franziskus heißt, „den Tag wirkt und uns leuchtet durch ihr Licht, und schön ist und strahlend mit großem Glanz, von Dir, o Herr, trägt sie das Sinnbild".

In einem ähnlichen Empfindungskreise weilte Liszt bei der (1874) komponierten „Legende von der Heiligen Caecilia" für Mezzosopran mit Chor (ad lib.) und Orchester- (oder Klavier-, Harmonium- und Harfen-) begleitung, von Madame Emile de Girardin gedichtet und dem befreundeten Erzbischof Haynald in Kalocsa gewidmet. In der darstellenden Kunst hatten Delacroix und vor ihm schon Raffael Caecilian-Typen festgestellt. Liszt gedachte der von Maderna (1600) geschaffenen liegenden Statue der Heiligen, die sich in der nach ihr genannten Kirche, einer der ältesten Roms, befindet. Sie wurde vornehmlich von den römischen Edelfrauen verehrt und so mag es als feiner Zug gelten, daß Liszt hier den Frauenchor mit der Vorsängerin (Mezzosopran) an der Spitze das Lob der Verklärten singen läßt. Peter Cornelius übersetzte den französischen Text und Marianne Brandt sang die Solopartie auf dem Musikfeste zu Hannover 1877 zum ersten Male. Die Poesie deutet in wenigen Zügen das Leben und Sterben Cäciliens an, die Musik, auf der Grundlage der gregorianischen Antiphone „Cantantibus organis, Caecilia Domino decantabat", ist ein frommer Hymnus, von großer religiöser und musikalischer Begeisterung getragen und die Phasen der Erniedrigung bis zur höchsten Verklärung allmählich durchlaufend — Die Fürstin Wittgenstein mochte Liszt wohl bei der Komposition dieses Werkes ab und zu ziemlich gedrängt und angeeifert haben. Und es war wohl das erste und einzige Mal, daß Liszt dieser Frau gegenüber die gewohnte Rücksicht ein wenig beiseite ließ. Er schrieb ihr nämlich, merkbar verärgert am 9. August 1874: „Zum Teufel, Sie sind entsetzlich pressiert um die heilige Caecilia! Sie in einem Vormittag zu komponieren, überschreitet meine geringe Fähigkeit. Vier Tage lang zerbrach ich mir den Kopf um die für sie notwendige Form und ihren musikalischen Heiligenschein ausfindig zu machen. Seit langer Zeit schon beschäftige ich mich mit dem fast peinvollen Suchen eines Cäcilienhymnus. Händel besang sie im großen Stil und Gounod auf seine eigene Art. Ich suche mehr nach römisch-katholischem Accent . . . ."

Die oben erwähnte Antiphone „In festo St. Caeciliae" gestaltete Liszt zu einem Chorgesange (für gemischte Stimmen) mit Altsolo nebst Orchesterbegleitung. Auf dem, vom Orchester intonierten

*Andante pietoso non troppo lento.*



Grundthema baut sich das, teilweise auch respondierend gehaltene Stück auf und benutzt jenes fast durchgehend, aber melodisch mehrere Male variiert. Der Cantus planus herrscht vor, nur ab und zu gehen die vier Stimmen in vollklingende Akkorde auseinander. Das kleine Werk ist für den Kultus bestimmt; der ihm innewohnende Ernst, die Einfachheit der harmonischen Mittel sowie das altkirchlich-musikalische Motiv selbst bestätigen dieses.

Ein Werk eigenartigsten Stimmungsgehaltes ist „Le Crucifix", für eine Altstimme und Klavier- oder Harmoniumbegleitung, das 1881 entstand. Es ist unzweifelhaft im Zustande tiefer seelischer Depression geschrieben. Die Schatten des Todes liegen über dieser Musik, die auf drei Gedichte Viktor Hugos komponiert ist: Ein musikalisches Soliloquium und eine Art Beichte zugleich, die den großen Künstler vor seinem Gotte auf den Knien liegend erscheinen lassen. Alles darin ist in Musik aufgelöste Stimmung. Der melodische Gang beschränkt sich auf nur wenige Intervalle und neigt sich beinahe mehr zu leisem Psalmodieren, das vom Instrumentalklang nur getragen wird, im übrigen aber die Situation beherrscht.

Zwei kleine Orgelstücke seien noch erwähnt: Salve Regina und Ave Maris Stella. Jenes, nach

dem gregorianischen Kirchengesang, ist strenger im Ausdruck, dieser weicher und lyrischer gehalten. Das eine wendet sich an die große Fürbitterin, die zugleich dient und herrscht, das andere an die Mutter Gottes und der Menschen. Beide aber sind von purer melodischer Schönheit erfüllt.

Der Stimmung nach jenen beiden Kompositionen verwandt ist das keine nur 21 Takte zählende Weihnachtslied „Christus ist geboren" für Chor und Orgel,[1] fast nur eine Skizze, aber empfindungsecht und klangreich. Als Gelegenheitskomposition repäsentiert sich der Papsthymnus,[1]) der seinerzeit in Rom zur Feier der Wiederkehr des 1800. Geburtstages des heiligen Petrus zur Aufführung gelangte. Liszt selbst hielt sehr viel auf dieses Stück, zu dem Kaulbach eine prächtige Zeichnung entworfen hatte.

Eine Anzahl kirchlicher Kompositionen Liszts sind Manuskript geblieben und werden im Weimarer Liszt-Museum aufbewahrt. Es sind dies: Hymnus auf die Jungfrau Maria, „O sacrum convivium", „Ossa arida" (Hesekiel 37), Die sieben Sakramente, für Soli, Chor und Orgel, „Mariengarten" für Sopran, Alt, Tenor und Orgel, „Zur Kirche" (Psalm 121, 1) für gemischten Chor, Salve Regina für gemischten Chor und Orgel, Via Crucis und den „Rosenkranz". Letztere Komposition besteht aus drei Sätzen für zwei Soprane, Tenor und Baß und einem Paternoster für eine Baßstimme oder Unisonochor. Liszts Vorwort zu diesem Werke, dessen Teile „Mysteria grandiosa, Mysteria dolorosa und Mysteria gloriosa" überschrieben sind, lautet (nach La Maras Mitteilung, Liszt-Briefe VII, 352): „Ich bewohnte einige Zeit zwei Zimmer neben der Kirche der Madonna del Rosario, Monte Mario bei Rom. Da folgte ich öfters den Andachten des Rosenkranzes. Deren musikalische Begleitung hierbei. Man kann sie gebrauchen, sei es für Gesang mit Begleitung der Orgel oder des Harmoniums, sei es in der Version für Orgel oder Harmonium solo, ohne andere Singstimmen, als die des Herzens." Und als Liszt diese Werke der Regensburger Firma Pustet zum Verlag anbot, schrieb er die ihn so charakterisierenden Worte: „Die Honorarfrage ist ganz nebensächlich. Solche Kompositionen schreibe ich nicht aus Geldgewinn, sondern aus innigem katholischen Herzensbedürfnis." —

[1]) Beide Kompositionen erschienen bei Ed. Bote & G. Bock in Berlin.

## Professor Emil Krause.

Von **Wilh. Koehler-Wümbach.**

Den Lesern dieser Blätter ist der Name *Emil Krause* als Name des Verfassers von Artikeln auf verschiedenen musikalischen Gebieten so häufig entgegengetreten, dafs es uns jetzt, da Krause seinen 70. Geburtstag hat feiern können, als eine Ehrenpflicht erscheint, seiner besonders zu gedenken. Am 30 Juli 1840 in Hamburg geboren, begann er erst mit dem 12. Jahre seine musikalischen Studien, die er nach seiner Schulzeit auf dem Leipziger Konservatorium (1857) fortsetzte. Wie mufs unser Krause sein Studium ernst genommen haben! Schon im Jahre 1860, als Zwanzigjähriger, war er zu einem fertigen Virtuosen herangereift und liefs sich in öffentlichen Konzerten als Klavierspieler hören. Auch besitzen wir von ihm schon aus dieser Zeit einige sehr wertvolle Kompositionen, darunter ein Klaviertrio. Späterem Schaffen verdanken wir u. a. eine Reihe von Vokalkompositionen, Lieder und Chöre, die sich einen grofsen Kreis von Freunden zu sichern wufsten, Bearbeitungen Händelscher Trios für zwei Violinen, Cello und Pianoforte, Händelsche Orgel-Konzerte usw. Seiner Hauptneigung folgend, wandte er sich jedoch vorwiegend der musik-didaktischen Tätigkeit zu. Hier fand er den für sein Naturell einzig richtigen Boden. Eine überaus grofse Zahl von Musikern verdanken ihm ganz und gar oder teilweise ihre musikalische Ausbildung. Nur wer selbst auf höchster Höhe der Kunst und des Wissens steht, wer mit seinem ganzen inneren Wesen die grofsen Kunstziele erfafst hat, ist imstande, derartig befruchtend auf seine Schüler einzuwirken, wie es Krause getan hat und noch heute in voller geistiger Frische tut. So wandte er sich auch, sein eigenes Naturell richtig erkennend, in seinen künstlerischen Produktionen mehr und mehr der didaktischen Seite zu und schuf auf diesem Gebiete Werke, die zu den besten überhaupt zu rechnen sind, zu den besten deshalb, weil sie nie nur ödes, trockenes Figurenwerk enthalten, sondern stets einen tieferen Gehalt aufweisen und anregend wirken zum liebevollen Studium. Das melodische Element steht bei ihm hier, wie überall in seinen Schöpfungen, obenan. Geradezu klassisch zu nennen ist sein Op. 95, „Neuer Gradus ad parnassum" (Siegel, Leipzig), ein mit weitem künstlerischen Blick angelegtes Werk, welches, mit der Mittelstufe beginnend, keine der kleinen und grofsen Disziplinen unberücksichtigt lassend, den Schüler mit fester und sicherer Hand hinauf führt in die höchsten Kunstregionen.

Prof. E. Krause ist Musiklehrer im engeren, aber auch im weitesten Sinne des Wortes. Aufserordentlich grofs ist die Zahl seiner Privatschüler, noch gröfser aber wohl die der Schüler vom Hamburger Konservatorium, an welcher Anstalt Krause seit 1885 mit grofsem Erfolge als Theorie- und Klavierlehrer tätig ist, und welche nur wenige Schüler entläfst, die nicht auch Krauses Unterricht in irgend einem Fache genossen hätten. Durch seine musikwissenschaftlichen und -geschichtlichen Kurse zog er noch weitere Kreise. Weit über Hamburgs Grenzen hinaus erstreckt sich seine musiklehrende Tätigkeit durch seine gröfseren didaktischen und musikgeschichtlichen Schriften, kleinere Aufsätze und Mitteilungen Eine grofse Zahl der musikalischen Zeitschriften nennt ihn ihren Mitarbeiter.

Trotz der mancherlei Unbill, die in sein Leben getreten ist (auch schwere Krankheiten haben ihn heimgesucht), hat er sich ein jugendliches Herz und einen köstlichen Humor zu bewahren gewufst; nie läfst er es sich in Gesellschaften nehmen, den Damentoast auszubringen, den er mit drolligen,

witzigen Einfällen zu würzen weifs und der seines Erfolges stets sicher ist, aber doch eines tieferen ernsten Hintergrundes nie ermangelt. Begabt mit einer beneidenswerten Wortgewandtheit und einem aufserordentlich grofsen, musikgeschichtlichen Wissen, erfreut er den Hamburger Tonkünstlerverein alljährlich mit einigen Vorträgen, die seine Zuhörer bis zum letzten Worte interessieren und fesseln. Was Wunder, dafs er in einem grofsen Kreise von Musikern und Kunstfreunden den Mittelpunkt bildet! — So möge er uns, die wir ihn hochschätzen und lieben als unsern Professor *Krause*, noch lange erhalten bleiben in steter Rüstigkeit und Frische als unser edelmütiger Freund und Berater, möge ihm ein stets heiterer und ungetrübter Lebensabend beschieden sein!

# Lose Blätter.

## Richard Bartmuß. †

Von Paul Klanert.

Mitten in die fröhliche Weihnachtszeit hinein drang die Kunde vom Ableben des Dessauer Orgelmeisters und Komponisten. Nicht unerwartet für die, welche von der hartnäckigen Nierenkrankheit wufsten, die den Mann in Hünengestalt heimsuchte. *Richard Bartmufs*, der aus der Bitterfelder Gegend (Schleesen bei Oranienbaum) stammte und sich aus dem Volksschullehrerstande zum Königl. Preufs. Professor und Musikdirektor emporarbeitete, hat nur ein Alter von 51 Jahren erreicht. Der Tod begrub hier einen reichen Besitz, und man kann wohl auch hinzufügen: schöne Hoffnungen. Denn was Herrliches hätte uns der Meister an Kirchenmusik noch schenken können! *Bartmufs* lag seinen Studien an der Berliner Hochschule ob, Grell, Kiel und Haupt waren seine Lehrer. Von ihnen lernte er die satztechnischen Künste souverän beherrschen. Er war imstande, augenblicklich ein ihm gegebenes Fugenthema regelrecht durchzuführen. Ihm war auch eine ganz besondere Gabe zu improvisieren verliehen. Seine Gedanken und Einfälle hatten hierbei vielfach direkt Geniales, und es gibt nicht wenig Stimmen, die auf diesem Gebiete die stärksten Wurzeln seiner Kraft sehen wollen. Mit Prof. *Bartmufs* schied ein grofsartiger, viel gefeierter Orgelkünstler. Er fafste seinen Bach, der ihm über alles ging, in kerngesunder, kräftiger Weise an und stellte ihn wahr, echt, grofs, ohne etwas hineinzugeheimnissen, dar. Als Komponist war ihm das Glück nicht sonderlich hold. Es schlug keins seiner Werke so recht ein. Und doch schuf er wertvolle Kirchenmusik, die mehr Beachtung verdiente. Zu erwähnen sind hier vor allem das Oratorium „Die Apostel in Philippi", das schon einige erfolgreiche Aufführungen erlebt hat, und der 126. Psalm für Frauenchor, Orgel, Violine und Bratsche, ein stellenweis im Ausdruck tiefergreifendes, die eigenartig gewählten Klangmittel wirkungsvoll verwendendes Werk. An Vokalkompositionen sind weiter die Kantate „Hirt und Königstochter", das Oratorium „Der Tag des Pfingsten", Frauenchöre, gemischt-chörige Motetten bekannt geworden. Bei *Bartmufs'* instrumentalen Werken steht die Orgel im Vordergrunde. Er schuf 2 Orgelkonzerte, 4 Orgelsonaten (von denen die in F moll — Nr. 4 — wohl die bedeutendste ist), 2 Choralfantasien Op. 44 über „Christ ist erstanden" und „Jesu, meine Freude". Diese letztgenannten Kompositionen, dem musikalisch hochgebildeten Landgrafen Alexander Friedrich von Hessen gewidmet, zeigen bedeutende Arbeit, grofse Anlage und erinnern in ihrer ganzen Art an *Regers* Fantasien. Nur, dafs *Bartmufs* in allem Harmonischen gemäfsigter erscheint. Seine letzte, bisher veröffentlichte Komposition ist eine Vertonung der „Heilandsworte am Kreuz" für 3 Solostimmen, Chor, Violine und Orgel. Eine Fantasie über „Sollt ich meinen Gott nicht singen" harrt noch der Herausgabe. — Als Mensch zeigte der Meister oft eine rauhe, ja mitunter barsch-grobe Aufsenseite. Doch war er im Grunde eine offene, ehrliche, gutherzige Natur. Am 1. Weihnachtsfeiertage schied er in die seligen Gefilde hinüber, nachdem sein Vater — welche sonderbare Schicksalsfügung! — an einem ersten Pfingstfeiertage, sein Grofsvater an einem ersten Osterfeiertage eingeschlummert sind. Der Herzog von Anhalt verliert in Prof. *Bartmufs* seinen von ihm hochgeschätzten und verehrten Hoforganisten, das Anhaltische Landesseminar Cöthen einen bedeutenden Orgellehrer, die Kunst einen ihrer echtesten Priester. Möge dem Meister die Erde leicht sein!

## Georg Friedrich Händels „Jephta".

Von Paul Klanert.

Das Oratorium „Jephta", Händels letztes Werk, das der Meister vom 21. Januar bis 30. August 1751 komponierte und bei dessen Aufzeichnung er erblindete, kam in der alten Lutherstadt Eisleben durch den Städtischen Singverein am 10. Januar zur ersten deutschen Aufführung. Gemeint ist damit: auf Grund des Originals, wie es die Händelgesellschaft durch Friedrich Chrysander 1885 herausgab. Vorher hat „Jephta" in Deutschland schon Aufführungen erlebt, so z. B. durch die Robert-Franz-Singakademie zu Halle a. S. am 30. März 1859. Indes waren es ganz vereinzelte Gesellschaften, die das Werk einstudierten. Jetzt, nachdem eine Bearbeitung vorliegt, wird für das Oratorium die Morgenröte einer neuen Lebensperiode anbrechen. So steht wenigstens zu hoffen.

Dr. *Hermann Stephani*, der Dirigent des genannten Eisleber Singvereins, brachte Händels Werk in eine gebrauchsfertige Form im Sinne der Chrysanderschen Prinzipien, die bekanntlich ein treues historisches Bild anstreben. Nach dramatischen Gesichtspunkten wurden Kürzungen angebracht, aber immer noch nicht soviel, dafs die berechtigte Forderung: Aufführung eines Händelschen Oratoriums höchstens zwei Stunden — erfüllt würde. So wie jetzt der „Jephta" vorliegt, nimmt er volle drei Stunden in Anspruch. Das ist entschieden zu viel, und darum müfste die Partitur wohl oder übel von weiterem überflüssigen Beiwerk befreit werden. Die Neubearbeitung *Stephanis* schliefst sodann eine Neuübersetzung fast der Hälfte des Textes aus dem englischen Original, die genaue Vortragsbezeichnung für sämtliche Stimmen und die Ausschreibung des Continuo ein. Nach dem Schlufs zu (von der Erscheinung des Engels an) nehmen Händels Gedanken, wie auch H. Kretzschmar ausspricht, nicht mehr den gewohnten Höhenflug. Hier waren verschiedene Stellen textlich und musikalisch neu zu fassen. *Stephani* führt alles auf eine religiöse Idee hinaus und findet dafür recht glück-

liche, sinnreiche Worte. Es mufs hier in kurzem der Inhalt herangezogen werden. Jephta, der streitbare Volksführer der Israeliten, hat gelobt, wenn Gott ihm den Sieg verleiht, das erste, was ihm daheim begegnet, zum Opfer zu bringen. Das Schicksal ist grausam genug, ihm seine Tochter entgegenkommen zu lassen, und nun bricht er unter dem unseligen Gelübde zusammen. Im entscheidenden Moment steigt ein Engel hernieder und verkündet: „Weiser Ratschlufs Gottes! O Volk erschau die Morgenröte einer neuen Zeit. Gott ist die Liebe. Was ihm innig wert: Nicht Herzens Blut, worum er wirbt, es ist dein Herz! Das schenke ihm, das weihe ihm zum Opfer!" ... Musikalisch benutzt *Stephani* für diesen Abschlufs das ausdrucksinnige Largo aus dem 2. Conzerto grosso und für den Schlufschor das glanzvolle Krönungsanthem. Wo er in dem Engelrezitativ selbst etwas hinzukomponiert hat, fällt seine Musik im Harmonischen und in der Instrumentation leider aus dem Stile. Die Stellen sind zum Greifen deutlich herauszuhören und für sich genommen gewifs interessant. Es würde sich aber empfehlen, hier eine andere, den Stileigentümlichkeiten mehr Rechnung tragende Fassung zu wählen. Im übrigen hat sich Dr. *Stephani* mit seiner fleifsigen, mühevollen Arbeit ein hohes Verdienst erworben, zumal in dem Werke eine wunderbare Fülle musikalischer Schönheiten steckt und eine dramatische Kraft lebendig ist, wie wir sie in des Meisters hehrsten Oratorien antreffen. Dem Chore fallen dankbare, umfangreiche, glänzende Aufgaben zu. Händel zeigt hier noch einmal die ganze Wucht seines Ausdrucks, die staunenerregende Kühnheit seiner melodischen Linien und die Grofsartigkeit seiner Formvollendung. Besonders müssen die Schlufschöre des 1., 3. und 4. Aktes (*Stephani* teilt das Ganze sehr geschickt in 4 Abschnitte) hervorgehoben werden. Unter den Arien begegnet man wahren Prachtstücken. Kurzum: Der „Jephta" Händels trägt Werte in sich, die eine Wiedererweckung des Werkes in vollstem Mafse verständlich erscheinen lassen.

Die Aufführung war unter den obwaltenden Verhältnissen eine ausgezeichnete. Dr. *Hermann Stephani* erwies sich als genauer Kenner der Partitur und leitete das Ganze mit ebenso viel Schwung wie Begeisterung. Hin und wieder konnte die Rhythmik schärfer, bestimmter sein. Das Orchester, in der Hauptsache aus der Eisleber Bergkapelle und Musikern der Kapelle des 36. Inf.-Regts. Graf Blumenthal-Halle a. S. zusammengesetzt, war tüchtig bei der Sache. Der Chor sang seine zum Teil sehr anspruchsvollen Stellen sicher, klangschön und liefs es auch nicht an Ausdruck fehlen. Wenn — wie die Neubearbeitung vorsieht — bei den Chören die Orgelstimme hätte besetzt werden können, wäre die Wirkung eine noch wuchtigere und feierlichere gewesen. Das Cembalo alias Klavier bediente *Walter Wiegert* sachgemäfs. Unter den Solisten gebührt nach Prägung des persönlichen Empfindens sowie nach Güte und Bildung des Gesangsmaterials der Altistin *Grete Rautenberg* aus Essen die Palme. Der Tenorist *Anton Kohmann* aus Frankfurt a. M. und die Sopranistin *Elsa Flith* aus München sangen manches sehr gut. Der Bassist *Hans Vaterhaus* konnte mit seiner unfreien, gequetschen Singweise und seiner auffallend flackernden Tongebung nicht befriedigen. Ein mit auswärtigen Kunstfreunden, Dirigenten, Musikgelehrten, Fachmusikern und Kritikern stark durchsetztes Publikum nahm das Werk äufserst beifällig, ja enthusiastisch auf. Vielleicht ist es zum Schlufs nicht unangebracht, zu erwähnen, dafs vom Bearbeiter das gesamte Notenmaterial aufführungsfertig zu beziehen ist. Das neue Textbuch (mit einem sehr lesenswerten Vorwort) erschien bei C. F. W. Siegel.

---

## Elfte Tagung des evangelischen Organistenvereins von Rheinland und Westfalen, am 28. Dezember 1910 in Siegen i. W.

Von H. Oehlerking.

Aus Anlafs des elften Organistentages fand in der Nikolaikirche zu Siegen i. W. eine geistliche Musikaufführung statt; sie galt dem Andenken des 1821 zu Puderbach (im Siegerlande) geborenen, 1885 in Berlin als Akademieprofessor gestorbenen *Friedr. Kiel.* Auf dem Programm standen die Fantasie Nr. 1 in cis moll und Nr. 3 in c moll für Orgel, drei Arien aus dem Oratorium Christus und ferner die Sonate F dur von Händel und e moll von S. Bach für Violine und Orgel. Um die Ausführung machten sich verdient die Organisten *Knöner*-Langendreer (Solostücke für Orgel), dem eine tadellose Technik und feinsinnige Registrierkunst nachgerühmt werden mufs; *Zipp*-Siegen, der die Orgelbegleitungen sehr dezent ausführte; Fräulein *Melie Seyberth*-Siegen sang die Arien mit gemütvollem Ausdruck, unterstützt durch schöne Tongebung und hochentwickelte Atemtechnik. Herr *Otto Schellhase*-Herne i. W. zeigte sich den nicht unbedeutenden technischen Schwierigkeiten der beiden Sonaten von Bach und Händel durchaus gewachsen. — Die Hauptversammlung bot nicht weniger als zehn verschiedene Verhandlungsgegenstände. Besonderes Interesse erweckte der Bericht des Vereinsvorsitzenden, Königl. Musikdirektor *G. Beckmann*-Essen, über die seitens der Herren Dr. *Hakenberg* (Präses der rheinischen Provinzialsynode), Superintendenten *Klingemann*-Essen, Pfarrers *Hasse*-Essen-West und *G. Beckmann* festgesetzten „zehn Richtlinien zur Wahrung der Einheit und Würde des evangelischen Gottesdienstes für Geistliche und Organisten". Bei Auswahl der Lieder für die Hauptgottesdienste kommt nur das Gesangbuch, nicht der Anhang in Betracht. Die ausgewählten Lieder sind dem Organisten frühzeitig mitzuteilen, damit ihm Zeit genug verbleibt, sich für den Gottesdienst vorzubereiten. Das Eingangslied soll nach Inhalt und Melodie der jeweiligen Kirchenzeit entsprechen. Das Präludium (höchste Dauer 5 Minuten) leitet stimmungsvoll den Gottesdienst ein. Das Vorspiel zum Predigtliede ist von noch kürzerer Ausdehnung und steht mit dem Choral im innigsten Zusammenhange. Die Orgel darf nie den Gesang übertönen, sondern ihn nur leiten und begleiten. Die Zwischenspiele sind kurz und Choralmotiven entnommen. Der Pfarrer mufs richtig liturgisch sprechen und liturgische Verstöfse der singenden Gemeinde berichten (z. B. mit deinem statt seinem Geiste). Wertvolle Choreinlagen sind stets willkommen, sie dürfen nur nicht zu lang sein. Das Vorspiel bei Trauungen mufs kirchlichen Charakter tragen, Hochzeitsmärsche gehören nicht in die Kirche. — Das Presbyterium stellt im Etat eine Summe aus zur Anschaffung von Noten und Zeitschriften. — Beschlossen wurde, den bei den geistlichen Musikaufführungen gelegentlich der Vereinstagungen solistisch mitwirkenden Organisten des Verbandes die Reisekosten zu ersetzen. — Herr Organist *Malthahn*-Beyenburg referierte eingehend über das Buch „Orgelbau, Orgelton, Orgelspiel" von Grofse-Weischede. Das vortreffliche Werk wurde zur Beschaffung und zum Studium nachdrücklich empfohlen. — Die Frage

der zu gründenden Pensionskasse wird weiter erörtert werden und alsdann zur praktischen Lösung gelangen. — Nächstjähriger Versammlungsort ist Düren oder Aachen. Der Vorstand wurde einstimmig wiedergewählt.

---

## Aus München.

Von Willi Gloeckner.

Der Konzert-Verein führt in diesem Winter in seinen von *Löwe* geleiteten grofsen Abonnements-Konzerten die neun Sinfonien Bruckners in zyklischer Reihenfolge auf. Wenn diese Tat für München selbst die Krönung der ganzen bisherigen Bruckner-Propaganda bedeutet, so kommt sie als noch wichtigerer Faktor für die auswärtige Berichterstattung in Frage, wenn man bedenkt, dafs München zurzeit fast die einzige deutsche Stadt ist, in der Bruckners Kunst eine systematische und dabei vorbildliche Pflege erfährt. Besonders wichtige Ereignisse waren die Aufführungen der beiden ersten Sinfonien, die sehr selten zu Gehör kommen, zumal die erste, die allenthalben als ein Monstrum von Formlosigkeit verschrien ist. Unter Löwes genialer Direktion erschien sie bedeutend eingänglicher und in ihren ersten drei Sätzen viel zusammenhängender, als man gedacht hatte. Um der Einseitigkeit eines Bruckner-Zyklus wiederum erfolgreich steuern zu können, hat man die Konzertprogramme in ihren Ergänzungen so vielseitig und anregend gestaltet, wie nur irgend möglich. Die in jeder Grofsstadt bis zum Überdrufs abgespielten Werke des klassischen Repertoires hat man tunlichst ausgeschaltet und damit endlich einmal einen wichtigen Schritt zur Förderung einer wirklich sinnvollen Kunstpflege getan. Zu Gehör kamen bis jetzt: Hugo Wolfs prachtvolle „Penthesilea", Berlioz „Harold-Sinfonie" und einige kleinere Novitäten von P. Dukas und F. Delius. Von Straufs wurde Tod und Verklärung gespielt. Der „Don Quixote" steht noch in Aussicht. Solistisch wirkten mit die Altistin der Wiener Hofoper Madame *Charles Cahier* und der meisterliche Violoncellist *Pablo Casals*, dessen erstes Auftreten in München ebenfalls als ein Ereignis zu registrieren ist. Auch in den Volks-Sinfonie-Konzerten des Konzert-Vereines ist man bestrebt, vielseitige Anregung zu bieten und den Sinn für die neuere Musik bei dem breiteren Publikum zu wecken. Hofkapellmeister *Prill*, der strebsame Leiter dieser Veranstaltungen, versteht es, im allgemeinen recht einheitliche Programme aufzustellen und mit tüchtigem Können bietet er eine grofse Auswahl aus der Literatur von J. S. Bach bis zu R. Straufs. Seine Aufführung der Lisztschen sinfonischen Dichtung „Heroide funèbre" bildete ein Unikum in unserem Konzertbetrieb. Das neu erstandene Konzert-Vereins-Quartett der Herren *Heyde*, *Braun*, *Stiglitz* und *Maas* ist bestrebt, die Erscheinungen der neueren Kammermusik-Literatur in populären Veranstaltungen bekannt zu machen. Mit dem Streichsextett „Verklärte Nacht" von Arnold Schönberg hatte es einen starken Erfolg. Die Komposition macht einen guten, musikalisch reichen Eindruck und gehört jedenfalls nicht zu denen, um die neuerdings ein musikalischer Krieg entbrannt ist. Während der Konzertverein somit auf allen Gebieten tätig ist, bieten die anderen grofsen einheimischen Musik-Institute wenig Abwechslung. Eine grofse Ausnahme machte die Konzertgesellschaft für Chorgesang, die in Dr. *Rudolf Siegel* einen neuen sehr begabten und energischen Leiter gewonnen hat. Berlioz „Te Deum" und Walter Braunfels „Apokalypse" (Offenbarung Johannis, Kap. 6) fanden einen so unbestrittenen Erfolg, dafs man sofort ihre zweite Aufführung folgen liefs. Berlioz „Te Deum" erschlofs Schönheiten, von denen man nicht begreift, dafs sie nur so selten gehoben werden, und Braunfelsens sehr kompliziertes Werk (für Tenor-Solo, Doppelchor, Orchester und Orgel) ist eine sehr interessante und in vielen Einzelheiten geniale Schöpfung, die bei häufigerem Hören jedenfalls gewinnt. In einem Festkonzert führte *Richard Trunk* eine Ballade eigener Komposition „Haralds Tod" (für Männerchor, Baritonsolo und Orchester) auf, die eine überraschende Begabung auch für orchestrale Wirkungen kund tat und als das Beste gelten durfte, was bis jetzt von Trunk bekannt geworden ist. Bei gleicher Gelegenheit kamen Chorwerke von Hausegger, Thuille, Liszt, R. Siegel (Apostatenmarsch) zur Aufführung und als besonders interessante Novität Straufsens „Soldatenlied" (nach Aug. Kopisch), ein von sprudelndem Humor erfülltes Werk. In der musikalischen Akademie führte Mottl Kloses melodramatische Komposition zu Heines „Wallfahrt nach Kevlaar" auf. Erfreulich war die Bekanntschaft mit Mahlers „Kindertotenliedern", wogegen eine ziemlich lahme Wiedergabe des Händelschen „Samson" durch den Lehrer-Verein trotz Mottl mehr als Kuriosität zu erwähnen ist. Reger dirigierte das Tonkünstler-Orchester und fand mit oft gewürdigten eigenen Werken die vollste Anerkennung. In einigen Konzerten war auch die alte Musik in ausgiebiger Weise vertreten. Zum Gedächtnis des zweihundertsten Geburtstages Friedemann Bachs veranstaltete *L. Schittler* zwei grofse Konzerte, in der manche noch heute lebendige Schöpfung des genialsten Sohnes Johann Sebastians zu Gehör kam, und endlich gab die Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Bayern ein Konzert anläfslich des Erscheinens ihres 20. Bandes.

Ist es mir nicht möglich, auch nur die bedeutenderen Chor- und Orchesterkonzerte eingehender zu besprechen, so mufs ich mich bei den kammermusikalischen Darbietungen noch mehr auf die Anführung der erwähnenswerten Novitäten beschränken. Neue Vereinigungen sind entstanden, und das Frankfurter Rebner-Quartett, das überflüssiger Weise abermals mit einem Beethoven-Zyklus aufwartet, scheint ein ständiger Gast in München werden zu wollen. Recht verheifsungsvoll liefs sich ein Quartett in A moll von P. v. Klenau an, Regers neues Klavierquartett in D moll fand die ihm gebührende Beachtung. Geteilter Meinung war man über das Klavier-Trio in D dur des dreizehnjährigen *E. W. Korngold*, insofern es doch abzuwarten bleibt, ob sich das Wiener Wunderkind wirklich zu positiver Selbständigkeit entwickelt. *Aug. Reufsens* Streich-Quartett in D moll Op. 25 wurde von den „Böhmen" glänzend wiedergegeben und scheint Repertoirstück werden zu wollen.

Neben ersten solistischen Kräften wären unbekanntere, aufstrebende Talente zu nennen, so die einheimischen Geiger *Fritz Hirt* und *Karl P. Edelmann* neben dem Berliner Meisterspieler *Karl Flesch*, ferner die Pianistinnen *Cella della Vrancea* und *Elsa Gipser* und die Sängerinnen *O de la Bruyère* und *Munthe-Kaas*. Unvergessen bleibe der einheimische Tenor *Franz Bergen*.

---

# Monatliche Rundschau.

**Barmen-Elberfeld.** Die Barmer Konzertgesellschaft wartete mit „Achilleus" von M. Bruch auf, dessen Werke im Wuppertal häufig zu Gehör kommen. Sodann gab es eine Neuheit: Hero und Leander von Heger. Neues kann uns diese Dichtung wohl kaum sagen. Der Autor, ein Schüler von M. Schillings, hat sich von dem Einflufs seines Lehrers und der geistigen Vorbilder Wagner-Liszt, R. Straufs noch nicht genügend frei gemacht. Geschickt ist Heger in der Instrumentation, nur tut er des Guten hierin öfter zuviel und erreicht, statt zu verinnerlichen, rein äufsere Effekte. Ein schlimmes Beispiel hierfür ist die „Sturmnacht auf dem Meere": nicht endenwollende, krachende Paukenschläge betäuben das Ohr und erschrecken fast den Hörer. Am besten versteht sich Heger auf lyrische Schilderungen — Der Liebe Wellen, Heros Klage, Heros Verklärung: hier verraten in Erfindung und Behandlung des motivischen Elementes freieres, künstlerisches Schaffen. Der Autor, erster Kapellmeister an der Barmer Bühne, führte sein Werk selber sehr temperamentvoll vor; ein dankbares Publikum kargte nicht mit Beifall. Vom Chor trefflich gesungen wurde Uhlands Ballade für Chor und Orchester „Das Glück von Edenhall" von E. Humperdinck, der leider sein Können an diesem Gedichte, das sich zur Vertonung wenig eignet, nicht in die rechte Beleuchtung setzen konnte. — Eine örtliche Novität war P. Dukas „Zauberlehrling" (Goethe). Das an musikalischen Feinheiten reiche Scherzo spielte das trefflich geschulte Orchester mit gröfster Bravour. — *K. Flesch* bewährte sich im D dur-Konzert von Brahms und dem prickelnden Rondo von Saint Saëns als feinfühliger Violinist. — Schumanns Andenken fand eine würdige Ehrung durch eine gut vorbereitete Aufführung seiner Faustszenen.

Karl Hopfes Nachfolger (Barmer Volkschor!), *Hermann Inderan*, zeigt sich sehr strebsam, Haydns Schöpfung und Mendelssohns Elias dirigierte er mit grofser Gewandtheit. Die Chöre wurden sehr rein intoniert und mit sinngemäfser Schattierung vorgetragen. Dafs *Inderan* ein tüchtiger Pianist ist, der die Öffentlichkeit nicht zu scheuen braucht, bewies sein Vortrag des Es dur-Klavierkonzertes von F. Liszt.

Die Kammermusik ist in den Soireen der Frau *Saatweber-Schlieper* gut aufgehoben. Die Veranstalterin trug mit Herrn *Marteau* sämtliche Sonaten Beethovens für Geige und Klavier vor: eine Tat, die beiden Künstlern reiche Anerkennung eintrug.

Von grofser Reichhaltigkeit sind die Programme der Elberfelder Konzertgesellschaft. Zum Gedächtnis Schumanns hörten wir „Paradies und Peri". Die Berliner Madrigalvereinigung sang Chöre von Isaak, Hafsler, Sweelinck, Lasso, Friederici. Traf man den eigentümlichen Stil dieser Sachen aus der ersten Blütezeit der Vokalmusik in rhythmischer und dynamischer Hinsicht recht gut, so litt leider die klangliche Wirkung unter der dem Tenor mangelnden Weichheit. — Mit gröfster Spannung sah man Delius' Meerestreiben für Baritonsolo, Chor und Orchester entgegen. Es handelt sich hier um ein Stimmungsgemälde ganz eigener Art. Durch wundervolle Mischung vorwiegend zarter, harmonischer Klangfarben, durch sorgfältig gewählte Tonlinien und sichere Beherrschung des kontrapunktischen Rüstzeuges entstand eine Tonschöpfung, die das Stimmungsbild des Komponisten und Dichters klar erschauen läfst: Das Orchester malt das Meereswogen, der verlassene Vogel klagt sein Liebesleid. Im Wuppertal, wo für Delius eifrigst Propaganda gemacht wird, fand das neue Werk gute Aufnahme. — Dafs unser treffliches städtisches Orchester auf den alten Lorbeeren nicht rastet und rostet, zeigte es in der schwungvollen Wiedergabe der Suite „Aus Holbergs Zeit" von Grieg und des Don Juan von R. Straufs. — Ein Verdienst erwarb sich die Elberfelder Konzertgesellschaft durch Einstudierung von vier Bachschen Kantaten (Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit; Wachet, betet; Komm, du süfse Todesstunde; Ich hatte viel Bekümmernis); ist doch in unserer Grofstadt (200 000 Einwohner!) infolge der Zersplitterung der Kräfte kein zweiter Chor, der sich eine so schwere und zugleich dankbare Aufgabe stellen könnte.

Sträfsers G dur-Sinfonie hatte einen unbestrittenen Erfolg. Das Scherzo (3. Teil) ist mit musikalischen Feinheiten aller Art bedacht. Das Finale (4. Teil) klingt freudig und leidenschaftlich bewegt. H. Oehlerking.

**Berlin**, 10. Januar. Die Frage einer Zweiten Oper kommt bei uns nicht mehr zur Ruhe. Kaum ist ein Plan tot, so lebt ein andrer neu auf. Oft im Verlaufe von 15 Jahren habe ich an dieser Stelle seine Ausführbarkeit geleugnet. Von den meisten Seiten widersprach man mir darin. Aber ich behielt Recht. Als nun vor Jahresfrist die Errichtung der Grofsen Oper beschlossen wurde und die Unternehmer sofort die ausreichenden Geldmittel dazu flüssig machen konnten, da meinte ich, dafs nun eine neue Oper, die diese Bezeichnung verdiene, wohl erstehen würde, behauptete aber, dafs sie nicht bestehen könne, sondern dafs bald aus ihr irgend ein Vergnügungsinstitut werden müsse. Ein Direktor für das Institut wurde gewonnen, Künstler von Ruf sollten bereits in Aussicht genommen sein, alles war hoffnungsfreudig und zuckte über mich unverbesserlichen Zweifler die Achseln. Da beanstandete die Aufsichtsbehörde den erwählten Theaterplatz, ein geeigneter war nicht zu finden, und soeben fordert eine Anzeige in den Zeitungen die Gründerschaft zu einer Generalversammlung auf, die zu beschliefsen haben wird, welches „andere Unternehmen" an Stelle der Oper treten soll. Da hätte ich nun wieder einmal Recht gehabt. Die Ereignisse waren noch schneller gewesen als meine Gedanken. — Ziemlich sicher durfte man darauf rechnen, dafs das Schiller-Theater in Charlottenburg eine Zweite Oper würde. Sein kunstgebildeter und geschäftskundiger Gründer hatte das neue Haus nach Bayreuther Muster erbauen lassen und gedachte schon in diesem Jahre mit der Oper zu beginnen. Als er aber der Sache näher trat, erkannte er als umsichtiger Theatermann bald, dafs sie keine Gewähr für die Dauer biete und liefs sie vollständig fallen. Es ist seltsam, dafs bald nach dem Aufgeben der beiden Pläne die zwei Männer starben, die die Opern, wären sie zustande gekommen, zu leiten gehabt hätten. Erst *Angelo Neumann*, dann *Raphael Loewenfeld*. Und wenn nun *Gregor*, der Direktor der „Komischen Oper", die seit Jahren schon nicht leben, nicht sterben kann, am Ende dieses Theaterjahres auch scheidet — er wird Leiter der Hofoper in Wien — so zieht die Operette in sein Haus ein. Durch das alles aber läfst man sich nicht belehren. Man will seine Zweite Oper haben. Daher fordert denn soeben eine

neue Gesellschaft zur Beteiligung an der Gründung einer solchen in Charlottenburg auf. Noch im Jahre 1912 soll sie ihre Tätigkeit beginnen. Soll! Es werden wieder die bekannten Versprechungen gemacht: gute Aufführungen und niedrige Eintrittspreise. Die üblichen paar tausend Abonnenten sind auch schon da. Indes ohne Bedenken scheinen die Unternehmer nicht zu sein, denn sie betonen es, dafs sie mit Sicherheit auf die Beihilfe des Charlottenburger Magistrats rechnen. — Das habe ich ja von jeher gesagt, wenn der Staat oder die Stadt für den Teil der Kosten aufkommt, der durch die Eintrittsgelder einer Oper nicht gedeckt wird, dann wäre sie möglich. Warten wir nun ruhig ab, ob die Zweite Oper nun endlich ins Leben tritt und — ob sie Bestand hat!

In der Komischen Oper ging ein neues Werk in Szene. Und das darf man an diesem Institute loben, dafs es eine ganz stattliche Reihe von Neuheiten auf die Szene brachte. Doch die allermeisten waren nur Erweiterungen, nicht auch Bereicherungen des Spielplans. Lediglich Hoffmanns Erzählungen, Toska und Tiefland hielten sich längere Zeit dort. Und bis auf Gounods „Der Arzt wider Willen", eine der letzten dieser Neuaufführungen, ist alles trotz eines stets lärmenden augenblicklichen Erfolges bald wieder von der Szene verschwunden. Das wird auch das Los der jetzt gegebenen Oper sein. „Das vergessene Ich", Text nach E. Geibels, „Meister Andreas" von *R. Schott* gearbeitet, ist von *W. Wendland* komponiert. Einen sehr vergefslichen Bildschnitzer — das ist des Scherzspiels Inhalt — will ein Kreis übermütiger Künstler dafür strafen, dafs er, anstatt sie versprochenermafsen zu bewirten, im Wirtshause allein gezecht hat. Sie reden den Heimkehrenden solange als Komponisten Schultz an, bis er endlich selbst glaubt, er sei nicht Rümelin, sondern Schultz, sich in dessen Wohnung begibt und allerlei lustige Verwirrung anrichtet. Man kann sich den übermütigen Fastnachtsspafs schon gefallen lassen. Das Verständnis der tollen Handlung aber wird durch das dicke, sonst nicht ungeschickt gearbeitete Orchester, erschwert. Es lag nahe, dafs der Tonsetzer, der auch zu charakterisieren bestrebt ist, bei dem gehänselten Meister Rümelin an den gefoppten Meister Beckmesser dachte und diesem einige musikalische Züge entnahm. Da der Träger der Hauptrolle, Herr *Mantler*, ebenso humorbegabt wie gesangstüchtig ist, so erwarb hauptsächlich seine Kunstdarbietung der Oper einen hübschen Erfolg.

Von der Musik der hinter uns liegenden Festzeit sei der, wie immer hervorragenden Aufführung des Bachschen Weihnachts-Oratoriums gedacht, das nun seit etwa 50 Jahren regelmäfsig, neuerdings unter *G. Schumanns* Leitung von der Singakademie einem dichtgedrängten Auditorium geboten wird. Grofse Christbäume brennen dabei im Saale, und die hehrste Kunst steht dann im Dienste einer religiösen Feier. — Der Königliche Domchor gab unter *H. Rüdels* Leitung ein herrliches Konzert im Dome. Da hörte man wieder einmal Palestrina, Prätorius und wie die grofsen Sänger der alten heiligen Musik sonst heifsen, in musterhafte Ausführung. — Die beiden letzten Sinfonie-Abende der Königlichen Kapelle unter *Rich. Straufs* gaben manchem Kritiker zu der nicht unberechtigten Bemerkung Veranlassung, dafs dies und jenes Musikstück doch unter *Weingartner* besser zur Geltung gekommen sei. So u. a. des *Berlioz* Phantastische Sinfonie, die übrigens in mehreren Sätzen heute abgeblafst ist, während *Liszts* Musik in seinen zwei Episoden aus Lenaus Faust uns mit erhöhter Wirkung und in wirklicher Bedeutendheit gegenübertrat. R. Straufs führt an jedem dieser Sinfonieabende eins seiner grofsen Orchesterwerke vor, was sehr viele ihm verübeln und als Anmafslichkeit bezeichnen. Nun sind diese Werke aber doch im ganzen noch ziemlich unbekannt, namentlich im Kreise der Opernhauskonzertbesucher, so dafs man den Tadlern den Vorwurf machen darf, sie verführen nach dem oft verspotteten verwerflichen Grundsatze: „Ich kenne zwar das Werk nicht, aber ich verurteile es." Es verlassen auch vor jeder dieser Kompositionen einige Abonnenten den Saal. Man kann indes doch feststellen, dafs der Beifall für „Heldenleben", „Zarathustra" usw. immer sehr laut erklingt und ohne den früher üblichen Widerspruch bleibt. Das letzte Philharmonische Konzert brachte *Bachs* Ddur-Suite, *Brahms* gmoll-Sinfonie, die einen mächtigen Eindruck machte und *Beethovens* Violinkonzert, das Herr *Klingler*, der Führer des vielgepriesenen Streichquartetts sehr mäfsig spielte. So mäfsig, wie man es von manchem konzertierenden Orchestergeiger auch hören kann.

Herr *Sergei Liapunow* brachte durch ein Orchesterkonzert seinen vor einiger Zeit verstorbenen Landsmann *Balakirew* in Erinnerung, der, ein Schüler Glinkas, zu den Gründern der neurussischen Schule gehört, aber dem nationalen Charakter seiner Musik auch deutlich erkennbare deutsche und französische Züge hinzugefügt hat. Im ganzen sagen uns seine, übrigens recht achtbaren Kompositionen — eine Ouvertüre zu Lear, eine Sinfonie und ein Klavierkonzert — heute nicht viel mehr. Der Dirigent mufste sich mit einem Achtungserfolge für seine Tätigkeit begnügen. Aufser den Gastdirigenten *Schuch* und *Mottl* — der es mit den Proben jetzt zu leicht nimmt — kamen noch einige andere. So Dr. *Alexander Chessin*, der sein grofses Dirigiertalent in der 4. Sinfonie und im Klavierkonzert d moll von Brahms (von *Leonid Kreutzer* vortrefflich gespielt) erwies. Herr *Sam Franko* aus New-York führte ältere Orchesterwerke aus der Zeit vor Haydn auf, die er leider zum Teil amerikanisiert, d. h. geschmacklos bearbeitet hatte. Herr Kapellmeister *H. Schulz* aus Rostock brachte uns Kompositionen hierher, die den guten Mecklenburgern allerdings nicht gefallen können. Uns konnten sie es auch nicht. Sie waren übermodern und sehr stillos. „Der Zug des Todes" von *H. Stümer*, eine Sinfonie von *D. Pâque*, Kompositionen für Klavier und Orchester von *Fiërne* usw. — von allen diesen Sachen ist eine erfindungsärmer und unerfreulicher als die andere. Schade, dafs ein so gewandter Orchesterleiter sich und uns mit solcher Musik befafste! — Die Anzahl der Streichquartette wird immer bedeutender. Zu den festen einheimischen kommen die regelmäfsig aus allen Winden bei uns einkehrenden, und in dieser Woche haben sich wieder drei ganz neue angezeigt. Fast alle sind gut, oft sehr gut. Aber ich mufs es aufgeben, näher auf sie einzugehen. — Auch einige neue Orchester- und Gesangvereine haben Konzerte für die nächsten Tage angekündigt. Von den Sängern gedenke ich nur zweier, *Karl Meyers*, der einst neben *Emil Götze* ein Stern der Kölner Oper war und jetzt hier mit ganz überraschender Stimmfertigkeit und -frische einen Liederabend gab, sowie *Ludwig Wüllners*, der aus Amerika zurückkehrte und den weiten Saal der Philharmonie dicht mit begeisterten Hörern füllte. (!) Es stecken noch mehrere unserer tüchtigen Musiker in Amerika, denn „am Golde

hängt" usw. Wir können sie nicht so bezahlen wie die Yankees und wollen sie nicht verurteilen. — Bezeichnend ist, was mir in ihrem Neujahrsbriefe jetzt *Ernestine Schumann-Heink* schreibt: „Nächsten Sommer komme ich in die alte Heimat und singe dort bis Dezember, dann aber gehts wieder zurück. Denn in Amerika bleibe ich, bis Walvater seine Wala ruft. Hojotoho!" Rud. Fiege.

**Bielefeld**, 10. Dez. Bach und Händel, jene Unvergleichlichen im oratorischen Stile, bleiben auch die Meister der Palette, wenn es gilt, für das Feinhumoristische, Satirische, Pointierte den adäquaten tonlichen Ausdruck zu finden. Ja, die beiden Grofsen verstehen köstlich zu karikieren, d. i. im besten Sinne, ohne die von den Forderungen der Ästhetik gezogenen Schranken zu überschreiten. Das bewiesen ihre entzückenden Geisteskinder, die weltliche Kantate: „Der Streit zwischen Phöbus und Pan" und das reizende Pastoral „Acis und Galathea", die uns Professor Lamping im ersten Konzerte des Musikvereins darbot. In erquickenden Tongebilden badet der gekränkte und gereizte Thomaskantor seine Seele vom Verdrusse und Ärger mit dem Rektor frei, nicht ohne derbe Seitenhiebe auf das feindliche, verknöcherte Banausentum, das unvermögend ist, den Hochflug seines Genius zu ahnen, geschweige denn ihm zu folgen. Die Grundidee der Kantate bildet der uralte Streit zwischen der echten und der After-Kunst, zwischen dem Kraftbewufstsein begnadeter schöpferischer Naturen und der Engherzigkeit beschränkter Zünftelei und kleinlicher philiströser Pedanterie. Wem käme nicht unwillkürlich das neuzeitliche Pendant in den Sinn, das R. Wagner hierzu in seinen „Meistersingern" geschaffen, in denen es sich, im Grunde genommen, um dieselbe Sache handelt! — Von der liebenswürdigsten Seite gibt sich Händel in seinem oben genannten reizenden Werke, das noch heute mit Recht in England in hohem Ansehen steht. Von den Solisten verstand es besonders Frau *Cahnbley-Hinken* ihre Partien glänzend zu gestalten. Kurz, ein liebenswürdiges Präludium zu den Grofstaten des zweiten Konzerts, das uns dem Musikverein und seinen genialen Führer auf vollster Höhe ihres bedeutenden Könnens zeigte in Brahms „Nänie", dem gewaltigen doppelchörigen „Triumphliede" und dem grofszügigen Klavierkonzert in B, dem einst kein Geringerer als *Hans von Bülow* seine feurigen Geleitworte an die Kunstwelt mitgegeben. *Karl Friedberg*, Köln, erwies sich als berufener Interpret des gigantischen Werkes, das nur wenigen auserwählten Pianisten erreichbar sein dürfte. Die innige Solo-„Cello"-Kantilene des teilweise wie eine Inspiration wirkenden, wundervollen dritten Satzes war in Professor *Rarl Piening*, Meiningen, wo der Brahmskult bei uns zuerst eine Heimstätte gefunden, einem durchaus Würdigen übertragen worden. Da ein grofser Teil des Lehrergesangvereins dem Musikverein seine Kräfte lieh, trat bei den Chören ein numerisch und stimmlich imponierender Vokalkörper auf den Plan. — Das zweite Abonnemenskonzert des Städtischen Orchesters (diese Konzerte werden abwechselnd geleitet von Professor *Lamping* und Kapellmeister *Cahnbley*) war Beethoven gewidmet. Lamping dirigierte besonders die „Fünfte" und die Egmont-Ouvertüre in so durchgeistigter Weise, dafs ich diese Werke selten so vollendet gehört habe. Bei der herzerquickenden Wiedergabe des Septetts exzellierten mit wahrhaft künstlerischen Leistungen die Herren Konzertmeister *Peebles Conn* (Violine) und *Krebs* (Klarinette) von unserm vorzüglich eingespielten Orchester. — Auch Herr Kapellmeister Cahnbley besitzt schätzenswerte Führer-Eigenschaften, vor allem eine unerschütterliche Ruhe. Aus den Aufführungen der von ihm geleiteten Konzerte verdienen auszeichnende Erwähnung R. Schumann, B-Sinfonie und Manfred-Ouvertüre, Beethoven, Koriolan-Ouvertüre, Brahms, Variationen über ein Thema von Haydn usw. Das erste Volkskonzert (Cahnbley) brachte u. a. H. Götz' fein gearbeitete, verhältnismäfsig leicht verständliche Sinfonie in F, eine Romanze und charakteristische Valse triste des begabten Finnländers Jean Sibelius und des Dresdener Pianisten und Komponisten E. Kronke formell gewandte Variationen für Klavier und Orchester. Frau *Friedel Hermanns-Voget*, Hamburg, safs am Flügel. Ihr nicht immer einwandfreies Spiel, auch in den Solis von Gluck, Brahms und Chopin, liefs uns erst recht inne werden, was Bielefeld an ihrem berühmten Gatten *Hans Hermanns* verloren hat. Ein zweites Volkskonzert galt den Manen Mozarts. Prächtig kamen die Sinfonie in Es heraus und das Konzert für Violine und Bratsche (Herren Conn und Spyker). Im letzten Volkskonzert vermittelte uns die tüchtige jugendliche Pianistin *Vilma Schrimpf*, Stuttgart, die Bekanntschaft des F-Konzerts von C. Möskes. — Der erste Abend des hiesigen Klaviertrios *Margarete Benda* (Klavier), *Albert Fuchs* (Violine) und Musikdirektor *Willy Benda* (Cello) verlief sehr genufsreich, besonders durch die kongeniale Reproduktion des herrlichen Trios in B, Op. 97, von Franz Schubert. Die unter ihrem Mädchennamen *Hedwig Kauffmann*, Berlin, wohlbekannte Sopranistin nahm sich der Lyriker Mozart, Ed. Behm, Hans Pfitzner usw. liebevoll und mit bestem Erfolge an. — Auf der klangschönen Orgel der Altstädter Kirche spielte *Gerard Bunk*, jetzt am Konservatorium in Dortmund, in vorzüglicher Ausführung Bach, Fantasie und Fuge in g, Präludium und Fuge in D (selten auf Programmen), ein Pastorale von Guilmant, ein Scherzo von Widor, Händels Konzert in B und Liszts Fantasie über: Ad nos, ad salutarem undam. — So bot sich mir die willkommene Gelegenheit, von akustisch günstigerer Stelle als von meiner Orgelbank aus den edlen Klängen und reichen Ausdrucksmitteln unserer „Königin" zu lauschen. Wer sich als Organist vor Einseitigkeit bewahren und auf der Höhe der Registrierungskunst stehen will, der höre sich das ihm anvertraute Werk von Zeit zu Zeit von ferne an. Er wird es nicht zu bereuen haben. — Im Weihnachtskonzerte meines Vereins für kirchliche Musik — ich spielte u. a. Bachs festliches Präludium in Es — sang die Mezzo-Sopranistin *Mally Finsterbusch*, Mülheim a. Ruhr, neben Liedern von W. Berger und P. Cornelius die Bacharien: „Ach Herr, was ist ein Menschenkind" (aus der Kantate zum ersten Weihnachtstage: „Unser Mund sei voll Lachens") und „Schlafe mein Liebster" aus dem Weihnachts-Oratorium. Der Chor steuerte u. a. des in seiner Weise einzigen *J. Eccard* herrliche sechsstimmige Motette bei: „Maria wallt zum Heiligtum."

Paul Teichfischer.

**Halle a S.** Gleich mit Beginn der Saison ging über uns eine Konzertwoge hinweg, wie wir sie heftiger noch nicht erlebt haben. Der „Musikalische Zirkel", ein gemischt-chöriges Institut mit mehr volkstümlichen Interessen, gab einen wohlgelungenen weltlichen Bach-Abend mit der Kantate „Der zufriedengestellte Äolus" als Hauptwerk. Der „Sängerbund an der Saale", ein dem grofsen D. S.-B. angeschlossener Einzelbund mit 11 Vereinen und über 300 Sängern, brachte unter solistischer Mitwirkung

von *Hugo Heydenbluth* und *K. Reichert* das moderne Chorwerk „Nordische Sommernacht“ von F. Mikorny mit zum Teil grofsartiger Wirkung zur Aufführung. *Willy Wurfschmidt* dirigierte. Unter seiner Leitung mafs die vorwärtsstrebende „Hallische Singakademie“ ihre Kräfte an Beethovens Missa solemnis. Alles in allem verdiente die Aufführung — das Riesenwerk erklang nach 23 Jahren zum erstenmale wieder in unserer Stadt! — Anerkennung. Die Solisten Meta Geyer, Theodora Bandel, Hugo Heydenbluth, Otto Werth waren fast durchweg vorzüglich. Unsere altehrwürdige Robert Franz-Singakademie brachte unter Prof. *O. Reubke* Brahms „Deutsches Requiem“ zu wahrhaft erhebender Wiedergabe. Die Soli fanden in Tilia Hill und Franz Frank ausgezeichnete Vertreter. In den drei letzterwähnten Veranstaltungen stellte die tüchtige Kapelle des 36. Inf.-Reg. Graf Blumenthal das Orchester. Mit Kammermusik versorgt uns das Wille-Quartett (3 Brüder Wille und B. Unkenstein), das bisher u. a. Beethovens Op. 132, Brahms Trio Op. 101 und A moll-Quartett, Mozarts Klarinettenquintett (mit Heinr. Bading) bot und sich damit als vorzüglich eingespielte Vereinigung erwies. Von unseren Kirchenchören traten der Pauluskirchenchor (Leitung: Organist *Boyde*) mit einem hochinteressanten Programm — Entwicklung der Kirchenkantate von Schütz an bis auf Bach hin — und der weitberühmte Stadtsingchor (Leitung: Chordir. *Karl Klanert*) mit einer mehr gemischten Vortragsfolge — u. a. Kompositionen von Bach, Gulbins, Schreck, H. Wolf, K. Klanert, Alex. Ritter — hervor. Solistisch waren im letztgenannten Konzert die mit schöner Stimme begabte *Dora Windesheim* und der technisch gut beschlagene Saalfelder Organist *Wilh. Köhler* beteiligt. Aus den bisherigen Winderstein-Konzerten sind eine schwungvolle, klanglich überaus feine Wiedergabe von Liszts „Faust“-Sinfonie und Aufführungen von Brahms Violinkonzert (May Harrison) und K. Bleyles neuem, viel Interessantes enthaltenden Cellokonzert (Heinrich Kiefer) hervorzuheben. Die Sinfoniekonzerte des Stadttheater-Orchesters, die in *Ed. Mörike* einen hervorragenden Dirigenten haben, begannen mit einem französischen Abend. Berlioz, Saint-Saëns und Charpentier (Impressions d'Italie) waren vertreten, um drei Entwicklungsperioden zu charakterisieren. Das Orchester spielte einiges recht gut, im grofsen ganzen aber fehlt es noch an Klangschönheit und Ausdruck. *Eva von der Osten* zeigte sich als grofsstimmige, empfindungstiefe Sängerin. Im 2. Konzert gab es die Uraufführung von G. Schumanns Ouvertüre „Lebensfreude“ (worüber schon berichtet), sowie Klaviervorträge (u. a. A moll-Konzert von Rob. Schumann), mit denen sich G. Schumann als feinsinniger Pianist vorstellte. Neuerdings haben wir auch populäre Sinfoniekonzerte der Kapelle des 36. Inf.-Reg. Graf Blumenthal. Der Kgl. Obermusikmeister *Fister* brachte mit seinem bedeutend verstärkten Orchester u. a. Beethovens D dur-Sinfonie und Mozarts duftig instrumentierte Balletmusik Les petits riens (für Halle Neuheit!) zu klarer, prächtig abgetönter Wiedergabe. Aus der grofsen Flut der Solistenabende mögen nur die bedeutendsten Ereignisse herausgegriffen sein: die Liederabende von Susanne Dessoir, Lula Mysz-Gmeiner, Léon Rains, Olga de la Bruyère, Dr. Herm. Brause — die Konzerte von Burmester, von Vecsey, Lambrino und von Kozalski — und schliefslich ein Wagnerabend (Mitw.: Stadttheater-Orchester unter E. Mörike) des Münchener Meistersängers *Fritz Feinhals*. Paul Klanert.

**Hamburg.** Die auch im November reich vertretene Kammermusik, deren Höhepunkt in einem prachtvollen Beethoven-Abend des Böhmischen Streichquartetts ruhte, brachte am ersten Abend der „Brüsseler“ neben der klangschönen Wiedergabe Mozartscher und Beethovenscher Werke, den hier ersten Vortrag des virtuos dankbaren Klavierquartetts Op. 41 von Saint Saëns unter pianistischer Mitwirkung unseres tüchtigen *W. Ammermann*. Der zweite Abend der vorzüglichen Künstler Prof. *Kwast*, *Havemann* und *Sakom* bestand aus Mendelssohns C moll-Trio, dem Horntrio Op. 40 von Brahms und der eigenartigen, aber interessanten Novität Trio Op. 32 von St. Krehl. Die Hornpartie wurde vorzüglich von Herrn *A. Döscher* geblasen. Im Hinblick auf die aufeinanderfolgenden beiden langsamen Sätze des Krehlschen Trios hatte man das Allegretto (Satz 3) als Satz 2 gespielt; ein selbständiges Vorgehen, das schwerlich der Absicht des Komponisten entsprach.

Die grofse Parade der Violin-Virtuosen *Willi Burmester*, *Mischa Elman*, *Efrem Zimbalist*, *Franz von Vecsey* fand eine Erweiterung durch die Vorträge des noch jugendlichen, höchst begabten *Albert Spalding* (Paris). Mit Ausnahme des Burmester-Konzertes war der Besuch dieser, wie überhaupt der meisten im November stattgefundenen Konzerte recht lau, eine naturgemäfse Folge der übergrofsen Konzertflut. Burmesters Leistungen, am Klavier unterstützt von *E. von Stefaniae*, standen auf absoluter Höhe, wogegen Elman und von Vecsey des Guten zuviel in der Erzielung übergrofser Tonfülle taten und einen Rückschritt gegen früher verzeichnen. Von besonderer Anziehungskraft war der Violin-Abend unseres Einheimischen *M. Menge* (unterstützt von *A. Hofmeier*) durch Vorführung der Neuheiten Konzert A moll von A. D'Ambrosio, Romanze D dur Op. 100 von Sinding und Berceuse von Tor Aulin. Der Konzertgeber und sein Begleiter verdienen uneingeschränktes Lob. Der Klavierabend auswärtiger und einheimischer Künstler brachte wie der Liederabend eine noch gröfsere Reichhaltigkeit. Zu erwähnen sind hier *Bruno Eisner*, *Ignatz Friedmann*, *Lamond*, *Bussoni*, *Elly Ney*, *Frieda Reher*, die jugendliche, höchst begabte *Cella della Vrancea* und *Marie Gelbard*. Lamonds Beethoven-Abend, das aus Bach, Chopin, Beethoven und Liszt bestehende Konzert Busonis wurden der vollen Bedeutung nach gewürdigt. *J. Pembauer*, der in einem sogenannten Künstler-Konzert gemeinsam mit Frau *Wedekind* und dem ausgezeichneten Flötisten *Wunderlich* leider vor leerem Saale sich hören liefs, war der Hamburger Kunstwelt eine Neuerscheinung. Dafs dies erst jetzt geschehen konnte, ist zu bedauern, denn Pembauer ist der Auserwählten einer, er ist Virtuose und will doch nicht Virtuose sein. Alles was sein Vortrag gibt, ist innere Überzeugung, deren Subjektivität im Dienste des Kunstwerkes bleibt. Klangschön ist alles, was Pembauer gibt, dies zeigte aufser seiner virtuosen Beherrschung einiger Werke von Chopin und Liszt noch die Generalbafs-Unterstützung einer interessanten, keineswegs veralteten Flötensonate von Friedrich dem Grofsen, die das sogenannte „Künstler-Konzert“ eröffnete. Frau Wedekinds Gesang, Lieder von Haydn und Liszt, wie die bekannte Arie mit obligater Flöte aus Händels oratorischer Komposition (L'Allegro, Moderato et il Pensieroso) hat trotz virtuoser Kunst an Reinheit in den hohen Lagen eingebüfst. Durchaus auf künstlerischer Höhe stand auch diesmal wieder *Emmy Destinn* in ihrem eigenen Liederabend, desgleichen die ausgezeichnete Kolo-

ratursängerin *Frieda Hempel.* Die Vorträge beider Künstlerinnen erregten allgemeine Begeisterung. Neben vielen minderwertigen Gesangs- und Liedabenden, die der November brachte, erschien auch manches Gute z. B. die einheimischen *Klara Werdermann* und *Elsa Laube*, ferner *Else Schünemann*, *Gert Schuy Godier* usw., wie namentlich auch die Meisterinnen der Kleinkunst *Susanne Dessoir* und *Käthe Hyan*, ferner der Tenorist Paul Reimers usw. usw.

Auch das zweite sogenannte Künstlerkonzert, das Vorträge des Herrn Konzertmeister Bandler, der Herren Tieftrunk, Alfred Sittard und Lattermann (letzterer in Vertretung des durch seine steten Absagen bekannten v. Roy) brachte, zeichnete sich durch die hohe Kunst der drei erstgenannten besonders aus. Ich breche hier ab, um durch weitere Aufzählung die noch so geneigten Leser nicht zu ermüden.

Prof. Emil Krause.

**Leipzig.** Unter den, im Gewandhause erscheinenden Novitäten sah man vor allem der Uraufführung des F moll-konzertes für Klavier und Orchester von *Max Reger* mit begreiflicher Spannung entgegen. Man nahm das Werk mit der ihm gebührenden Hochachtung auf. Es unterscheidet sich in mehreren Punkten sehr wesentlich von dem A dur-Violinkonzerte. Denn es ist übersichtlicher, klarer und einfacher in der Disposition, von relativ kürzerer und gedrängter Fassung und, vornehmlich in den beiden letzten Sätzen, von einer mehr leichteren und durchsichtigeren Instrumentation. Das Pianoforte stellt sich hier dar als eine Prinzipalstimme unter mehreren anderen, es tritt nur ziemlich selten, allen sehr grofsen Anforderungen an die Technik des Ausführenden zum Trotz, recht eigentlich konzertant auf, fügt sich vielmehr dem grofsen Ganzen sinfonisch ein. Die Musik des aufserordentlich schönen Largo ist tief innerlicher Art. Im ersten, durch einen gewissen tragischen Zug charakterisierten Satze strebt der Tonsetzer Grofses an, und im Finale intoniert er gleichsam eine Art von alter Schelmenweise, die sich aber in grotesker Grämlichkeit gefällt und es, wohl vor allem infolge weit schwächerer Erfindungskraft, zu nichts Rechtem bringt. Unfraglich enthalten der erste und zweite Satz das wirklich Wertvolle des Konzerts überhaupt. Frau *Frieda Kwast-Hodapp* spielte es mit siegreicher Technik und hochgebildetem, echt künstlerischem Geschmack, der Energie und Kraft in gleichem Mafse zu wirkungsreicher Abwechselung bringt, mit Zartheit des kantabilen Anschlags und voller Aussprache der Empfindung. Der sinfonische Charakter des Werkes heischt auch vom Orchester sehr Bedeutendes. Professor *Arthur Nikisch* vermittelte mit aller Umsicht den engsten Zusammenhang beider Vortragsfaktoren. — Von besonderem Interesse war auch die Aufführung der Legende „Fausts Verdammung" von Berlioz, die *Nikisch* vortrefflich vorbereitet hatte, im chorischen Teil recht Bemerkenswertes darbot und solistisch ausgezeichnet gestützt ward durch *Birgit Engell*, *Jaques Urlus*, *Alfred Kase* und *Willy Lüpperts.* — Das 6. Konzert dirigierte vertretungsweise *Fritz Steinbach*, der uns in seiner musikalisch kräftig empfindenden Art Werke von Bach, Mozart, Brahms und Beethoven bedeutend vermittelte. — Die übrigen Konzerte boten an sich höchst Lobenswertes, bewegten sich aber dem Programm nach in dem gewohnten Kreislaufe.

Die letzthin stattgefundenen Philharmonischen Konzerte boten dank *Hans Windersteins* mutiger Initiative manches Neue. *Heinrich Kiefer* spielte das Cellokonzert in D moll von C. Bleyle zum ersten Male mit gutem Erfolge und aufs Neue seine Meisterschaft in beste Erinnerung bringend. Dem genannten Werk selbst aber mangelt Originalität der Erfindung, obschon es interessante Partien aufweist. Der, genanntem Institut angegliederte Philharmonische Chor brachte erstmalig das Mysterium „Totentanz" von Felix von Woyrsch heraus. *Richard Hagel* hatte das Stück, das ja schon eine weite Runde durch die Konzertsäle hinter sich hat, mit sehr schönem Erfolge und grofsem Fleifse einstudiert und fand für seine hoch strebenden Intentionen im Orchester, Chor und dem Solistenquintett die beste und gelungenste Unterstützung. Im fünften Konzerte fand Professor *Winderstein* mit der trefflichen Darbietung der Mendelssohnschen Sommernachtstraum-Musik und des Schumannschen „Manfred" freudige Anerkennung. *Ludwig Wüllner* sprach den Manfred überaus schön und neben ihm zeichneten sich *Anna Wüllner-Hoffmann* und *Emil Liepe* aus.

Im zweiten Konzert der Musikalischen Gesellschaft sang *Carl Lejdström* zum ersten Male die Kindertotenlieder und Lieder eines fahrenden Gesellen von Gustav Mahler, die vornehmlich durch die Stimmungs- und Tonmalerei angezogen und nicht ohne einen gewissen Eindruck blieben. Dr. *Gg. Göhler* vermittelte mit dem Philharmonischen Orchester die glänzende Wiedergabe der Sinfonien von Bruckner (Nr. 2), Schubert (H moll) und Berlioz (Fantastique) und verhalf der Orchestersuite „Iberia" von Debussy zu starkem Erfolge. Letztere ist ein fein empfundenes, überaus geistreiches und wundervoll instrumentiertes Werk von aufsergewöhnlich reizvollen und aparten Klangwirkungen, gleichsam vom Genius loci inspiriert und feinnervig in jedem Takte, jeder Note. Als Solistin trat *Ella Raffelson* mit gutem Erfolge auf. Ihre Reproduktion des Lisztschen A dur-Konzerts zeichnete sich in erster Linie durch vornehme technische Qualitäten aus.

Auf dem Gebiete der Kirchenmusik wurde nicht wenig gefördert. Der Riedel-Verein brachte eine Monstreaufführung des Berliozschen Requiems, an der sich unter Dr. *Georg Göhlers* faszinierender Führung ungefähr 700 Mitwirkende in dem kolossalen Raume der Alberthalle beteiligten. Es war ein Ehrenabend des Vereins. Im folgenden Konzerte kamen kleinere Chorwerke zu Gehör: Hugo Wolfs geistliche Lieder, Griegs sehr interessante Psalmen und die Seligpreisungen aus Liszts „Christus" — lauter Darbietungen, die den berühmten Verein wieder auf ganzer Höhe stehend erkennen liefsen.

Der Bach-Verein führte zum ersten Male in Leipzig (!) Händels „Belsazar" auf, der mehr das Gepräge einer geistlichen Oper als eines Oratoriums an sich trägt und insonderheit durch die Wucht und Gröfse seiner Chöre bedeutende Wirkungen auslöst. Professor *K. Straube* hatte das anspruchsvolle Werk peinlich genau studiert und sich der trefflichen Mitwirkung der Frauen *Rüsche-Endorf*, *Grimm-Mittelmann* und *Rautenberg* sowie der Sänger *Nietan*, *Gmeiner* und *Dehler* versichert.

Nach wie vor macht sich in Leipzig die Steigerung der Pflege der Kammermusik erfreulich bemerkbar. Im Gewandhause hat man interessante Programme aufgestellt, die Neues und Altes freundlich in Betracht ziehen. Die Böhmen spielten erstmalig mit dem Komponisten am Flügel Max Regers neues, in jedem Satze hochinteressantes Klavierquartett, das vornehmlich in den letzten drei Sätzen herrliche Partien aufweist und sehr warme Aufnahme fand. Das Rebner-Quartett spielte an einem Abende die drei

Quartette von Brahms und fand für diese schöne künstlerische Spende warmen Dank und das Ševčik-Quartett bot unter anderem mit *Erika von Binger* Norens so interessantes D moll-Klaviertrio mit bestem Erfolge dar. Die Kammermusik-Matineen *Fritz von Boses* finden allmählich mehr und mehr freudige Anteilnahme und das Brüsseler Streichquartett bot ältere und neuere Werke in bekannter feinfühliger Weise mit grofsem Erfolge dar.

Übergrofs ist die Zahl der Solistenkonzerte. Gerechte und Ungerechte drängten sich aufs Konzertpodium. Nur einige von ihnen seien hier genannt. *Paul Schmedes* widmete sehr verdienstlicher Weise einen Abend dem talentierten Lyriker Theodor Streicher, ebenso *Alma Brunotte* und *Robert Spörry* dem feinsinnigen Richard Wetz. Hingegen sangen *Julia Culy*, *Susanne Dessoir* und *Helene Siegwart-Stangemann* immer wieder mit bewundernswerter Ausdauer die alten Lieder und *Lula Mysz-Gmeiner* eiferte ihnen nach. *Ignaz Friedmann*, *Alice Ripper*, *Hermann Gura* und *Annie Gura-Hummel* erwiesen sich aufs Neue als vortreffliche Künstler ihrer Art; *Sandor Vas*, *Albert Spalding*, *Fritz Lange-Frohberg*, *Anna von Gabain* und *Helene von Loguska* stellten einen vollgültigen Wechsel für die Zukunft aus. *Bruno Hinze-Reinhold* vollbrachte mit der überaus feinsinnigen Wiedergabe von Liszts „Années de Pélérinage“ eine wahrhaft künstlerische Tat. *Telemaque Lambrino* fand verdiente Anerkennung und *Cella della Vrancea* erwies sich besonders als vornehm empfindende Spielerin der Werke von Chopin, Debussy, Fauré und Saint-Saens. *Elly Neys* Sturm und Drang am Klavier fand wieder Bewunderer, Vecseys vergeistigtes Violinspiel gesteigerte Anteilnahme und die Duettenvorträge von *Marie Schlesinger* und *Erna Bugge* lebhafte Zustimmung. Mit grofser Auszeichnung absolvierte der Zwickauer Organist *Paul Gerhardt* ein gewichtiges Programm, das Werke von Wilh. Fr. Bach, M. E. Bossi, Ch. M. Widor und vom Konzertgeber selbst (eine gehaltvolle Fantasie über „Eine feste Burg ist unser Gott“) darbot.

Zwei Abende in der Städtischen Oper verdienen hier noch registriert zu werden. *Adda Maddison*, eine Schülerin Gabriel Faurés, liefs ihre Märchenoper „Der Talisman“ aufführen und fand einen Anstands- und Achtungserfolg. Die Handlung ist genau jene des hinlänglich bekannten Stücks von L. Fulda, die Musik ist farblos, ohne rechte kräftige Erfindung und enthält neben einzelnen, aber nur sporadisch auftretenden lyrischen Schönheiten viel mehr dürre Strecken und unleidliche Längen. Die Aufführung selbst war, dank der Bemühung von Kapellmeister *Pollak*, Regisseur Dr. *Loewenfeld*, *Schroth*, *Kase* und *Aline Sanden* ganz vortrefflich. -- Ebensowenig wie vorgenannte Oper wird sich das erstmalig gegebene „Wintermärchen“ von Goldmark auf die Dauer halten können. Willners Bearbeitung des Shakespeareschen Schauspiels zeigt unfraglich manche künstlerische Mängel. Goldmarks Musik folgt den szenischen Vorgängen und nutzt mannigfache gewisse lyrische Stellen mit allem Geschick und Geschmack aus, ohne aber originell zu sein, bedient sich ab und zu des Erinnerungsmotivs, zeigt gar manchen Passus von besonders schöner, auch eigenartiger Instrumentation, läfst es aber eben doch, ein echtes Alterswerk, an Kraft des Ausdrucks gebrechen. Die von *Bernh. Porst* umsichtig geleitete Aufführung hatte Regisseur *Marion* wirksam inszeniert. Vortreffliches leisteten *Urlus* (Leontes), *Schroth* (Florizel), *Rüsche-Endorf* (Hermione), *Merrem* (Perdita) und *Stadtegger* (Paulina). Eugen Segnitz.

**Warnung.** Nachdem festgestellt worden ist, daß für Gesangvereine, Musikvereine und Kapellen besonders Partituren, Chor- und Orchesterstimmen vielfach abgeschrieben werden, sieht sich der unterzeichnete Verein veranlaßt, darauf hinzuweisen, daß nach dem alten, wie auch dem neuen Reichs-Gesetze betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und Tonkunst vom 19. Juni 1901 jede Vervielfältigung solcher Werke ohne Einwilligung des Berechtigten unzulässig ist, gleichviel durch welches Verfahren sie bewirkt und ob das Werk in einem oder in mehreren Exemplaren vervielfältigt wird, außer wenn sie zum persönlichen Gebrauche bestimmt ist, aber auch nur dann, wenn sie nicht den Zweck hat, eine Einnahme daraus zu erzielen.

Nach § 36 des genannten Gesetzes ist, wer vorsätzlich oder fahrlässig unter Verletzung der ausschließlichen Befugnis des Urhebers ein Werk vervielfältigt, dem Berechtigten zum Ersatze des daraus entstehenden Schadens verpflichtet. Bei vorsätzlicher Vervielfältigung ohne Einwilligung des Berechtigten wird er mit Geldstrafe bis zu dreitausend Mark bestraft (§ 38). Die Rechtsverletzung liegt schon dann vor, wenn das Werk nur zu einem Teile vervielfältigt wird (§ 41).

Gestützt auf diese gesetzlichen Bestimmungen richtet der unterzeichnete Verein an die Gesangvereine, Musikvereine und Kapellen hierdurch das Ersuchen,

alles etwa widerrechtlich vervielfältigte Notenmaterial zur Vernichtung an die Geschäftsstelle des Vereins der Deutschen Musikalienhändler (Geschäftsführer *Karl Hesse*) zu Leipzig, Buchgewerbehaus, abzuliefern und sich jeder weiteren Vervielfältigung solcher zu enthalten. In diesem Falle wird von einem Strafantrag abgesehen.

Jeder weitere zur Kenntnis des Vereins gelangende Fall widerrechtlicher Vervielfältigung wird gerichtlich verfolgt, womit die Einziehung der widerrechtlich vervielfältigten Exemplare verbunden ist. Außerdem würde, nach Bekanntgabe dieser Warnung in Betracht kommen, daß die Gesetzesübertretung vorsätzlich erfolgte und der Täter oder Teilnehmer daher gerichtlich zu bestrafen ist.

Leipzig, Januar 1911.

Der Vorstand des Vereins der Deutschen Musikalienhändler.

— *Felix Woyrschs* Passions-Oratorium wird in dieser Saison auch in Dortmund zur Aufführung gebracht und zwar durch den Dortmunder Musikverein unter Leitung von Herrn Professor Julius Janssen.

— „Konzertprogramme der Gegenwart.“ Die von *Hugo Schlemüller* in Frankfurt a. M. herausgegebene, für jeden Musiker wertvoll gewordene Programmsammlung enthält in ihrer neuesten Nummer die Programme von ca. 100 Klavierabenden, aus denen jeder Pianist reiches Material für sein Repertoir schöpfen kann.

— Hofkapellmeister *Wilhelm Berger* starb in Jena, wo er sich einer Operation unterworfen hatte. Mit ihm ging ein feinsinniger Musiker und Komponist, der alle Künste des Kontrapunktes beherrschte, dahin. Berger war (nach Riemann) 1861 von deutschen Eltern in Boston geboren, kam aber schon als neunjähriges Kind nach Bremen. Seine Studien machte er an der Königl. Hochschule in Berlin. 1903 wurde er Steinbachs Nachfolger als Hofkapellmeister in Meiningen.

— Der einst berühmte Tenorist *Albert Niemann* in Berlin feierte am 15. Januar seinen 80. Geburtstag. Der Kaiser verlieh ihm den Kronenorden 2. Klasse, der Reichskanzler und andere hohe Würdenträger gratulierten ihm.

— Zu der geplanten Überführung des Richard Wagner-Museums von Eisenach nach Weimar wird uns von maßgebender Seite aus Eisenach geschrieben: Gelegentlich der von einem Weimarer Lokalblatt ausgegangenen Meldung von der Errichtung eines Tonsetzer-Archivs in Weimar in Verbindung mit dem Liszt-Museum daselbst wurde auch die Frage des Erwerbs und der Überführung des Eisenacher Wagner-Museums und die Verschmelzung desselben mit dem Liszt-Museum besprochen. In etwas optimistischer Form wurde lediglich von dem Ankauf als einer selbstverständlichen, keinerlei Schwierigkeiten bietenden Sache ge-

sprochen, ohne der Frage näher zu treten, ob die Stadt Eisenach überhaupt gewillt ist, in Verkaufsverhandlungen einzutreten und welchen Preis die Stadt als Eigentümerin für das wertvolle Objekt fordert. Allerdings besteht in Eisenach und in der ganzen deutschen Reuter-Gemeinde der lebhafte Wunsch, die Reuter-Villa, in der bekanntlich das Wagner-Museum untergebracht ist und eigentümlicherweise den meisten Raum einnimmt, lediglich Reuter-Erinnerungen dienstbar zu machen und zu einem Reuter-Nationalmuseum auszugestalten. So berechtigt und verständlich dieser Wunsch ist, so groß sind die Schwierigkeiten, welche sich dem Plane in finanzieller Hinsicht entgegenstellen. Lediglich von diesem Gesichtspunkt aus ist der event. Ankauf bezw. Verkauf des Richard Wagner-Museums nach Weimar zu betrachten und zu beurteilen. Über den ideellen und materiellen Wert des letzteren scheint man sich in den Kreisen, welche die Frage des Ankaufs beschäftigt, nicht ganz klar zu sein. Die Stadt Eisenach hat das Wagner-Museum bezw. den Grundstock dazu vor ca. 20 Jahren in Wien zu dem Preis von 90000 M erworben und im Laufe der Jahre unter Aufwendung großer Mittel ausgebaut. Allein die hinzuerworbene einzig dastehende Wagner-Bibliothek repräsentiert einen hohen Wert. Es kommt hinzu, daß die Gegenstände mit den Jahren an Wert bedeutend gewonnen haben, so daß bei einer event. Veräußerung — selbst wenn man davon absieht, einen reinen geschäftlichen Gewinn zu erzielen — ein ganz respektabler Preis herauskommen dürfte. Bei alledem ist noch nicht in Betracht gezogen, daß die Stadt Eisenach den Gesichtspunkt, eine bedeutende Sehenswürdigkeit an Weimar abtreten zu müssen, gleichfalls berücksichtigen wird. Die Frage ist also nicht so einfach zu lösen, wie man beim Auftauchen des Weimarer Planes annahm, und es ist noch keineswegs sicher, daß die Stadt Weimar in Bälde auch noch dieses wertvolle Museum zu seinen vielen hervorragenden und einzigen Kunstschätzen zählen wird. Daß es den Vertretern der Stadt Eisenach und namentlich dem von ihr bestellten Direktor der Museen, Stadtrat *Kühner*, nicht leicht sein wird, eine Entscheidung zu treffen und sich gegebenenfalls von den mit großer Mühe und viel Interesse erworbenen Schätzen zu trennen, darf man wohl annehmen. H. K.

— Die Opernaufführungen an deutschen Bühnen in der Zeit vom Oktober 1909 bis September 1910. Das Register zum Deutschen Bühnenspielplan 1909/10, eine Zusammenstellung der in der Zeit vom September 1909 bis Mitte August 1910 an den deutschen Bühnen aufgeführten Bühnenwerke mit Angabe der Zahl der Aufführungen, ist bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienen. Aus dem ersten Teile desselben sei hier ein kurzer Auszug wiedergegeben. Im vorigen Jahre hatte E. d'Albert mit der Zahl der Aufführungen seines „Tiefland" die Führung der Opernkomponisten an den deutschen Bühnen, ein Rang, von dem er Bizets „Carmen" verdrängte. Diesmal ist hierin ein Wandel insofern eingetreten, als d'Albert mit 409 Aufführungen des „Tiefland" an 3. Stelle rückte, während der Italiener Puccini mit 473 Aufführungen von „Madame Butterfly" an erster Stelle steht und Bizets Carmen mit 428 Aufführungen die 2. Stelle eingenommen hat. Auch die Aufführungen der sonstigen Werke d'Alberts sind, mit Ausnahme der 45 Aufführungen von „Izeyl", zurückgegangen und zwar „Flanto solo" von 26 auf 2, „Die Abreise" von 16 auf 3. In aufsteigender Linie bewegten sich von den neuen deutschen Opernwerken die Aufführungszahlen von Leo Blechs „Versiegelt" (von 139 auf 147), dessen „Das war ich" dagegen ganz aus dem Spielplan verschwunden war, Kienzls „Evangelimann" (von 74 auf 106), Karl Weis' „Der polnische Jude", der vor einigen Jahren die Höchstzahl von 105 Aufführungen erreichte (von 2 auf 41). Von sonstigen Werken zeitgenössischer Bühnenkompositionen erzielte August Ennas „Cleopatra" 11 Aufführungen, Bittners „Musikant" 7. Gorters „Süßes Gift" beharrte auf seinen 13 vom vorigen Jahre, Humperdincks „Königskinder" verzeichnen 12, sein „Hänsel und Gretel" hingegen 127 (voriges Jahr 137), Pfitzners „Armer Heinrich" 6, Goldmarks Werke (Götz von Berlichingen, Heimchen am Herd, Königin von Saba) 67. Auffallend zurückgegangen ist die Zahl der Aufführungen der Rich. Straußschen musikalischen Bühnenwerke; Elektra fiel von 105 auf 65, Salome von 85 auf 37, dagegen stieg die „Feuersnot" von 4 auf 7 und außerdem fanden 3 Aufführungen der seit Jahren vom Spielplan verschwundenen „Guntram" statt. Richard Wagners Werke erzielten eine Gesamtzahl von 1953 Aufführungen, die sich nach ihrer Höhe in folgender Reihenfolge auf die Werke verteilen: Tannhäuser (369), Lohengrin (368), Meistersinger, Holländer, Walküre, Siegfried, Rheingold, Götterdämmerung und Tristan. Unter den italienischen Komponisten sind, außer dem bereits erwähnten Puccini, der übrigens auch mit „Bohème" (164) und „Tosca" (138) ansehnliche Aufführungszahlen erreichte, noch Leoncavallo zu nennen, dessen „Bajazzo" 294 Aufführungen erzielte, während Mascagnis „Cavalleria rusticana" mit 258 Aufführungen gegen 268 im Vorjahre ihren Stand so ziemlich behauptet hat. Auch die Franzosen haben ein gut Teil der Opernaufführungen wie immer für sich in Anspruch genommen. Gounods „Margarete" wurde 105 mal aufgeführt gegen 249 im vorigen Jahre, Thomas' „Mignon" 310 mal, Debussys „Pellas und Melisande" ging von 31 Aufführungen in diesem Jahre auf 4 zurück.

Als erfreulich ist noch zu melden, daß die Originalausgabe von Cornelius' „Barbier von Bagdad" 16 Aufführungen von 24 erleben durfte und daß weiter „Gunlöd" in der Bearbeitung W. v. Baußnern von 2 auf 6 Aufführungen gestiegen ist.

— *Felix Weingartners* dritte Sinfonie, die bei der Uraufführung durch die Wiener Philharmoniker so enthusiastische Aufnahme fand, und auch bei der zweiten Aufführung in Rom mit Beifall aufgenommen wurde, wird noch diesen Monat durch das Wiesbadener Kurorchester unter Leitung von Kapellmeister *Afferni* die erste Aufführung in Deutschland erleben.

— Die Oper „Cleopatra" des Dänen *August Enna*, die die Königl. Oper in Berlin durch länger als ein Jahrzehnt — trotz erfolgter Annahme — unaufgeführt ließ, und die in voriger Saison eine glänzende Auferstehung in der Berliner Volksoper feierte, ist vorigen Freitag mit durchschlagendem Erfolge in Zürich zur Erstaufführung gekommen. Darsteller, Kapellmeister und Komponist mußten wieder und immer wieder vor der Rampe erscheinen um für den begeisterten Applaus des Publikums zu danken.

— Von *Friedrich Chopin* ist kürzlich ein Handschriftenbüchlein ans Tageslicht gekommen, das das Bild eines zarten Liebesidylles zwischen Chopin und seiner Landsmännin Maria Wodzińska wiederspiegelt. Das Büchlein enthält neben Klavierstücken und Liedern, auch ein bisher unbekannt gebliebenes Lied „Liebeszauber", sämtlich von Chopins Hand in zierlicher und charakteristischer Weise ausgeführt.

— Zur Notiz. Durch eigenartige Verkettung von besonderen Umständen blieb der Aufsatz von *Walter Howard* (Dezember- und Januarnummer) ohne Korrektur. Ich bitte deshalb, nur den Inhalt, nicht die Form zu beurteilen. Der Herausgeber.

# Besprechungen.

**Bartmuß, Rich.**, Die Heilandsworte am Kreuz. Eine Passionsmusik für drei Solostimmen (Sopran 1 und 2, Alt), Chor, Solovioline und Orgel, Op. 51. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.

Das letzte Werk des begabten Komponisten, das uns zur Besprechung zuging, wahrscheinlich das letzte Werk des kürzlich Verstorbenen überhaupt! Es ist eine Tondichtung von tiefster Wirkung. Nach einer kurzen Orgeleinleitung singt der Chor a cappella: „Seht welch' ein Mensch! Ihr Menschen kommt zusammen, Ihr Ungerechten usw., ein kontrapunktisch meisterhaft gesetztes Tonstück, das, von einem leistungsfähigen Chor vorgetragen, Reuestimmung im Hörer auslösen muß. Feinsinnig läßt der Komponist die sieben Worte nicht von einer Männerstimme singen, sondern legt sie drei Frauenstimmen in den Mund, damit andeutend, daß Christus das

Menschliche abgestreift hat. Zwischen die Worte des Heilands vermag der Chor immer nur in tiefster Reue die Worte zu stammeln „Herr erbarme dich unser"; aber nach den Worten: „Mein Gott, warum hast du mich verlassen", bricht seine ganze Jesusliebe durch, und er bekennt sie in dem Choral: „Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen?" zum Schluß noch einmal die Anfangsworte gebrauchend: „Seht, welch' ein Mensch ist das." Wesentlich erhöht wird die Wirkung des Stückes durch das eingestreute Violinsolo. Das Ganze ist ein Meisterwurf seltener Art.

**Müller, Wilhelm,** Kinderheimat im Liede, von *Friedrich Güll.* München, Georg W. Dietrich.

Ein reizendes Geschenkwerk, namentlich auch durch die originellen, farbenprächtigen Bilder von *Jos. Mauder.* Man wird selten etwas finden, womit man musikalisch veranlagten Kindern eine größere Freude machen kann als mit diesem Buche. Die Melodien und Klavierbegleitung sind wie der Text echt kindlich, vielfach voller Humor. Kommt unsere Empfehlung für den Weihnachtstisch auch zu spät — Geburtstage sind auch Feste zum Geben und Nehmen.

**Kalischer,** Dr. **A. Chr.,** Beethoven und seine Zeitgenossen. Beiträge zur Geschichte des Künstlers und Menschen in 4 Bänden. Band 2, 3 und 4. Berlin, Schuster & Loeffler.

Von dem großangelegten Werke „Beethoven und seine Zeitgenossen" konnten wir bereits den 1. Band „Beethoven und Berlin" früher warm empfehlen. Auch die vorliegenden weiteren Bände „Beethoven und Wien" (2. Band), „Beethovens Frauenkreis" (3. und 4. Band) fesseln den Beethovenverehrer außergewöhnlich durch das ernsthafte Streben des Verfassers, überall die historische Wahrheit zu ergründen. Es ist das eine schwere Aufgabe bei einem Lebensbild, um das die Legende tausendfach ihre Fäden gezogen. Auf der anderen Seite sind aber auch die Beethovenforschungen so gründlich betrieben worden, daß überzeugende Schlüsse gemacht werden können. Bietet die geistreiche Art der Behandlung des Stoffes außergewöhnlich Fesselndes, so gibt auch das Stoffliche soviel des Neuen, daß das Studium des Buches selbst den Beethovenkenner bereichert. Man wird kaum aus einer anderen biographischen Form eine so anschauliche Darstellung vom Menschen Beethoven bekommen wie aus der im vorliegenden Werke, die den Meister nur in lebendigen Wechselbeziehungen zu den Personen seiner Umwelt zeigt und alles, was das Interesse davon ablenken müßte, ausschaltet. Dem Leser dieser Zeitschrift ein vollkommenes Bild vom ganzen Werke zu geben, ist des beschränkten Raumes wegen an dieser Stelle nicht möglich. Wir müssen uns leider darauf beschränken, den Inhalt der Bände anzugeben. Der 2. Band „Beethovens Frauenkreis" I. Teil enthält die Abhandlungen:

1. Die Bonner Zeit 1770—1792 (Beethovens Mutter, Frau Korth — Cäcilie Fischer. Helene von Breuning, Eleonora Wegeler, Jeanette d'Honrath, Fräulein von Westerholt, Barbara Koch, Freifrau von Bevervörde, Gräfin von Hatzfeld, Gräfin Wolff-Metternich).

2. Wien 1792—1800 (Fürstin von Lichnowsky, Gräfin Thun, Maria Bolla, Irene Tomeoni, Magdalene Wellmann-Galvani, Josepha Duschek, Gräfin Browne, Gräfin Keglevics, Frau Dr. Frank, Baronin Braun, Frau von Bernhard).

3. 1800—1805 (Giuletta Gallenberg-Guicciardi, Therese von Brunswick, Gräfin Deym).

4. 1805—1810 (Gräfin Erdödy, Fürstin Lichtenstein.

5. Anna Milder-Hauptmann.

Der 3. Band des Werkes ist — wie auch der 4. — nach dem Tode Kalischers erschienen und von Dr. Hirschberg aus dem Nachlaß herausgegeben und ergänzt. Marie Cassentim, Gräfin Fries, die Gräfinnen Lichnowsky, Fürstin Esterhazy, Nanette Streicher, die Kaiserinnen Maria Theresia, Marie Ludovika, Elisabeth Alexiewa, ferner Dorothea von Ertmann, die Geschwister Malfatti, Antonie und Maximiliane Brentano, Henriette Sonntag und Karoline Unger sind in diesem Bande die Namen der Frauen, welche in Beziehung — freilich oft in eine weite — zu dem Tonheros getreten sind. Für die Kulturgeschichte der Musik von besonders reicher Ausbeute ist der 4. Band „Beethoven in Wien". Handelt es sich doch hier zum Teil um Beziehungen zu Männern, die selbst hervorragende Kulturträger waren.

Die Abschnitte sind überschrieben Beethoven und „Papa" Haydn, Beethovens Beziehungen zu Mozart, Ignaz Moscheles Verkehr mit Beethoven, Beethoven und Rossini, Der Knabe Liszt und Beethoven, Beethovens Beziehungen zu Schiller, Theodor Körners und Tom Adambergers Beziehungen zu Beethoven, Grillparzer und Beethoven (vergleiche hiermit den Artikel: Grillparzer und die Musik, Heft 3 und 4 des 14. Jahrgangs der Blätter für Haus- und Kirchenmusik). Der Anhang trägt die Überschriften: Wie die Tragödie Anschütz mit Beethoven bekannt ward, Clemens Brentano und Beethoven, Christoph Kuffners Beziehungen zu Beethoven, Beethovens „Ariel und Hosenknopf". Möchten recht viele das prächtige Werk „Beethoven und seine Zeitgenossen" lesen, damit das Lebens- und Künstlerbild Beethovens in vielen Herzen rein und unverfälscht fortlebe.

**La Mara,** Liszt und die Frauen. Mit 20 Bildnissen. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

„Wie Liszt geliebt hat und geliebt wurde, was er als Freund gewesen, wie sein adeliger Sinn, seine große Seele sich bewährte in Freud und Leid derer, die ihm teuer waren, davon sollen die Blätter dieses Buches zeugen und in der Gestalten Fülle, die ihn umgab, seine eigene hohe Gestalt lebendig zeigen in ihrer schönen Menschlichkeit." So bezeichnet die Verfasserin ihre Aufgabe, die sie in ihrer bekannten schöngeistigen Weise löst. Das meiste Interesse erwecken natürlich die Frauen: Caroline de Saint-Criq, Liszts erste Liebe, dann die Gräfin d'Agoult und die Fürstin Sayn-Wittgenstein, die bedeutsam in die künstlerische Entwicklung und das Leben Liszts eingegriffen haben. Aber auch von den Beziehungen zu George Sand, Pauline Viardot-Garcia, Bettina von Arnim, Sofie Menter u. a. liest man gern. Es kommt der Verfasserin nicht darauf an, strenge historische Untersuchung anzustellen — wie es Kalischer in seinem Buche „Beethoven und die Frauen" tat, — sondern einen schönen Rahmen für das Idealbild Liszt zu geben. Wer von diesem Gesichtspunkt aus das Buch beurteilt, wer insbesondere die nackte historische Wahrheit gern mit einem dichterischen Gewand bekleidet sieht, wird seine Freude an dem Buche haben. E. Rabich.

**Kaun, Hugo,** Op. 69, Fünf Gesänge für Alt (oder Mezzosopran), Bariton (oder Baß) und Pianoforte. Berlin-Großlichterfelde, Chr. Friedrich Vieweg.

Dem Lyriker Hugo Kaun begegnet man stets gern, weiß er doch, wie wenige, den Stimmungsgehalt eines Gedichts in seinen Tönen widerhallen zu lassen. Unter den vorliegenden fünf Duetten, die sämtlich weite Verbreitung verdienen, sagen mir persönlich das gefühlstiefe „Erlöst" (Martin Bölitz) und der blühende „Liebesfrühling" (Edw. Bormann) besonders zu.

**Brückner, Oskar,** Op. 51, Nr. 1 und 2, Zwei Lieder für eine Singstimme, Violoncello (Violine) und Pianoforte. Leipzig, Verlag von P. Pabst.

Den beiden vorliegenden Gesängen Brückners, „Schwanenlied" und „Liebesglück", wird man eine gewisse Wirkung nicht absprechen können. Die Stimmung ist namentlich in dem ersten Liede durch die Begleitungsfigur gut getroffen; im zweiten Liede will dagegen die Chromatik zu den Worten „sein schönres Leben erst beginnt" weniger passen. Hier und da begegnet man interessanten Klanggebilden, und auch das Violoncello ist nicht uninteressant behandelt.

M. Puttmann.

## Briefkasten.

Herrn Dr. L. H. in B. In der nächsten Nummer.

---



Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.




**XV. Jahrgang.**
**1910/11.**

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. **ERNST RABICH.**

**Nr. 6.**
Ausgegeben am 1. März 1911.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 S. Text und 8 S. Musikbeilagen.
**Preis:** halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen
durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
**Anzeigen:**
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.





# „Reitmotive“.

## Ein Kapitel vorwagnerischer Charakterisierungskunst.

Nebst Bemerkungen über das künstlerische Verhältnis Richard Wagners zu Karl Loewe und Notation sämtlicher Reitmotive.

Von Dr. **Leopold Hirschberg** (Berlin).

### I.

Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß Wagner Carl Loewe am höchsten von allen zeitgenössischen Tondichtern verehrte. Seltsamerweise ist dieser ungemein wichtigen Tatsache noch nirgends mit dem ihr gebührenden Nachdruck Rechnung getragen worden. Selbst wenn wir keine authentischen Zeugnisse Wagners hierüber besäßen (es wird von ihnen nachher die Rede sein), müßte die innere, seelische Verwandtschaft beider Meister als einwandfreier Beweis der eben aufgestellten Behauptung gelten. Trotzdem es sicher ist, daß Wagner nur einen relativ sehr geringen Teil von Loewes Werken gekannt hat, so genügten ihm doch schon diese wenigen, um sich zu ihm in einer Weise hingezogen zu fühlen, ihm eine Verehrung darzubringen, wie man sie sonst bei ihm für andere vergeblich sucht. Beethoven, Schubert und Weber waren dahingegangen, als Wagner noch ein Kind war. Dem ehrwürdigen Meister Spohr trat er im ganzen nur wie einer Reliquie aus großer, alter Zeit entgegen, wiewohl ihn dessen Eintreten für seinen „Fliegenden Holländer“ mit inniger Freude erfüllte. Mit Schumann und Mendelssohn hatte er wenige Berührungspunkte; wie er über Meyerbeer dachte, ist allgemein bekannt. Der Kunst des Hector Berlioz blieb er zeitlebens ziemlich fremd, und selbst Lißt konnte ihn, da diesem als Ausländer doch das reindeutsche Element in seinen Tonschöpfungen fehlte, im wesentlichen nur als persönlicher Freund fesseln, der allerdings seinerseits Wagners Werken das tiefste Verständnis entgegenbrachte.

*Brendel* (Geschichte der Musik, Leipzig 1878, S. 532) u. a. betrachten Spohrs Oper „Die Kreuzfahrer“ aus der rein äußerlichen Tatsache, daß hier zum erstenmal die Einteilung in Nummern verlassen und durch Szenen ersetzt ist, als eine Art Vorläufer von Richard Wagners Kunstwerk. In dieser langweiligsten und unorginellsten aller Spohrschen Opern lebt aber kein Hauch Wagnerschen Geistes. Letzterer hat offenbar von dem Werke in diesem Sinne auch gar keine Notiz genommen, da er es andernfalls in seinem Nachruf an Spohr doch wenigstens flüchtig erwähnt hätte. Aber Wagnerscher Geist — wenn es erlaubt ist, mich der Kürze halber so auszudrücken — weht in den Balladenschöpfungen Carl Loewes. Denn diese Stoffe gehören zum großen Teil der Welt des Mythos und der Sage an, die Wagner als den Grundpfeiler seines eigenen Werkes hinstellt.

Bevor wir eingehender über die geistigen und künstlerischen Bande, die Loewe und Wagner fesseln mußten, handeln, wollen wir Wagners Äußerungen über Loewe zusammenstellen. Sie sind zwar sämtlich von dem ersten der Loewe-Forscher, Dr. *M. Runze*, in seiner vorzüglichen Loewe-Ge-

samt-Ausgabe (Breitkopf & Härtel) abgedruckt, dort aber an so verschiedenen Stellen zerstreut, daß ihr Aufsuchen mühevoll ist. Von seinen Bayreuther Erlebnissen im Sommer 1875 berichtet zunächst *Eugen Gura*:[1])

„Nachdem zuletzt sich ein Gespräch über musikalische Deklamation entwickelte, wobei auch die Rede auf *Weber* und *Marschner* kam, berührte er zuletzt, als eigenartigen Meister *Carl Loewe*. Als er von andern Anwesenden vernahm, daß ich in Leipzig seit 1870 Loewes Balladen öffentlich sänge, eilte er an seine Bibliothek und brachte einen sorgfältig gebundenen Querfolioband herbei. Er enthielt die Balladen *Loewes* aus dessen erster Periode vom Edward angefangen. Wagner stellte sogleich den Band aufs Klavierpult und sprach mit Eifer eingehend über einzelne Balladen. Gleich Edward bezeichnete er als ein Meisterstück, groß in seiner Charakteristik, tragischen Gewalt und meisterlichen Deklamation. In seinem Feuereifer schob er alsbald den Klavierspieler Josef Rubinstein zur Seite und setzte sich selber an den Flügel, obzwar bekanntlich Klavierspiel nicht seine starke Seite war, und begleitete selber den Edward mit der Bemerkung; Dieses Stück kann mir kein Klavierspieler der Welt zu Dank spielen: so wie ich in dieser Ballade lebe, das können mir wohl wenige nachfühlen. Ich begann also meinen Vortrag. Als ich in der Mitte des Stückes ungefähr zwei der bekannten Oh-Ausrufe unterdrückte, indem ich die auf Oh entfallende Note mit dem vorgehenden Text zusammenzog, hielt *Wagner* inne, mit der Frage: Warum übergehen Sie diese Ausrufe? Ich bemerkte, daß ich das bisher gethan hätte, in der Meinung, die allzuhäufige Wiederholung dieses Oh! könnte die Hörer ermüden. Nein, nein! rief er heftig, darauf kommts mir gerade an! Diese Ausrufe müssen alle kommen, wie sie dastehen; nicht ein einziger darf unterdrückt werden! — Ich ließ mir diese Mahnung für alle Zeit gesagt sein, und sang den Edward mit allen Ohs zu Wagners Zufriedenheit zu Ende. Hierauf mußte ich ihm noch „Herr Oluf“ und „Erlkönig“ vorsingen, Josef Rubinstein begleitete. Wagner kam dadurch in die glücklichste Stimmung, so daß er zuletzt die für hohe Stimme komponirte „Walpurgisnacht“ selbst mit wahrem Feuereifer markirte. Wagner sprach hierauf noch eingehend und liebevoll über Loewe und schloß mit den Worten: „Ja, das ist auch einer von den Meistern deutsch und echt!“

*Lilli Lehmann*[2]) erzählt nicht minder begeistert:

— — „Es war mir eine Erlösung, daß ich endlich die Walpurgisnacht vor meinen Augen hatte und darin diejenige Ballade erkannte, die uns *Richard Wagner* selbst immer vorgesungen und sogar selbst spielte, so schlecht es war, weil Josef Rubinstein es nicht gleich vom Blatte so abspielte, wie er wünschte. Richard Wagner legte ganz besonderen Werth gerade auf diese Walpurgisnacht und meinte, daß es schade wäre, daß sie nie gesungen werde; es läge eine ganz kolossale Wirkung darin und sei eines der besten Werke Loewes. Wie oft sprach er davon! In meinen Erinnerungen an Bayreuth erwähnte ich schon, wie sehr Richard Wagner gerade diesen Meister der Balladen schätzte: Eugen Gura mußte fast jeden Abend einige davon singen auf des Meisters direkten Wunsch; er hörte mit der größten Andacht zu und konnte sich förmlich ereifern, wenn er darüber sprach und uns Erklärungen machte.“

Von *Julius Hey*[3]) hören wir:

„Wagner hatte einmal in engerem Beisammensein zu seinen Schülern gesagt: Kinderchen, Ihr denkt immer, Schuberts Erlkönig ist der beste. Dem ist nicht so! Hier ist einer, der noch viel besser ist, — es ist der von Loewe. Schuberts Erlkönig ist nicht so ganz wahr, aber Loewes Erlkönig ist wahr!“

[1]) Loewes Balladen, Gesamtausgabe (Breitkopf & Härtel), Bd. 3, S. VI.

[2]) Ibid. Bd. 8. S. VIII.

[3]) Ibid. Bd. 11, S. XXXXIV.

Und zum Schluß möge noch *Hans v. Wolzogen*[1]) sprechen:

„Solch ein lebensvolles, unbedingtes, naives Talent, in seiner Art echtdeutsch, in seiner Aeußerung grundehrlich, das war ihm *Carl Loewe* als Balladenmeister. Gern sang er uns selber Loewesche Balladen mit unnachahmlichem Ausdrucke vor, besonders den schaurigen Edward, die phantastische Elversböh und die selten gehörte dämonisch-lustige Walpurgisnacht. Wie sich da aus dem schlichten Naturtone der musikalisch beseelte Sprachausdruck mit energischen Accenten zum ergreifenden und erschütternden Pathos, ohne jede aufgetragene Pathetik und Rhetorik, natürlich steigerte, dies war ein lebendiger Beweis für die Eigenart und Macht der deutschen Sprache, durchaus verwandt demjenigen, den Wagner uns in seinen eigenen dramatischen Werken geliefert hat.“

Mehr bedarf es nicht. — Welcher Tonmeister — so fragen wir — kann sich, Beethoven ausgenommen, einer gleichen enthusiastischen Anerkennung von seiten Wagners rühmen? Leider hat es das Geschick nicht gefügt, daß sich beide Männer persönlich im Leben begegneten; und wir wissen auch nicht, wie Loewe über Wagner urteilte. Aber wir können es uns denken. In Stettin, der unkünstlerischsten Stadt, die zu denken war[2]), wackelten die Perrücken der Großkaufleute genau so wie in Zürich. Und während er in Stettin in harter Arbeit den Abc-Schützen des Gymnasiums Takt und Noten eindrillen mußte, schuf Loewe, nur von wenigen verstanden, von diesen aber, wie z. B. von Ludwig Giesebrecht, hoch verehrt — in der Stille ein Werk deutscher Kunst nach dem andern. Ihm hatte die Natur nicht die zähe Widerstandskraft Wagners verliehen; er konnte nicht, da er für eine Familie zu sorgen hatte, die Bürden seines Amtes so souverän abwerfen, wie sein großer Zeitgenosse. Aber im Stillen, im Innern, da mag er dem durch hundert Meilen von ihm Getrennten zugejubelt haben! Traten doch alle die Reckengestalten, all die Geister und Wunder seiner Balladen ihm in den Schöpfungen des andern leibhaftig entgegen!

## II.

In einem Aufsatz „Vorwagnerischer Feuerzauber“[3]) werde ich dartun, wie die Chromatik des Logemotivs, zur Schilderung flackernden Feuers, von keinem so genial vorgeahnt und durchgeführt worden ist, wie von Loewe. Die dort gegebenen zahlreichen Beispiele legen zur Evidenz dar, wie beide Meister, voneinander völlig unabhängig, einen analogen Vorgang in ähnlichster, ja gleicher Weise darstellen. Die ihnen innewohnende Schöpferkraft, nennen wir sie mit A. B. Marx das „Urphänomen des Tonlebens“, leitet sie unwillkürlich und selbstverständlich auf den gleichen Tonausdruck hin. Wir wollen heute dieses Gebiet des künstlerischen

[1]) Erinnerungen an Richard Wagner. Neue Ausgabe. Leipzig. Reklam. S. 32.

[2]) Das Imperfectum deutet zur Genüge darauf hin, daß hier nur das Stettin der 40er und 50er Jahre gemeint ist.

[3]) „Die Musik“.

Parallelismus, der mit Reminiszenzen-Jägerei natürlich nicht das mindeste zu schaffen hat, durch eine wie mich dünkt, besonders charakteristische Motivgruppe, erweitern: die Reitmotive. Wagner selbst hat sich bekanntlich dagegen gewehrt, den Begriff der „Motive“, mit denen unberufene Erklärer in kläglicher Weise wirtschaften, in die Musik „eingeführt“ oder gar „erfunden“ zu haben. Alle großen Tondichter arbeiten damit und so wenden wir die Bezeichnung auch unbedenklich auf Loewe an.

In *Wagners* Worttondramen finden wir zwei Reitmotive von höchster Charakteristik und dabei vollständiger Verschiedenheit. Das erste ist das berühmte, im dreigeteilten Takt einhersprengende Reitmotiv in der „Walküre“:




das andere, das Reitmotiv der Kundry im „Parsifal“, braust uns im zweigeteilten Takt entgegen:



Außer dem rhythmischen Unterschiede haben wir noch einen tonalen; das erste Motiv ist ein gebrochener Akkord, das zweite ein hartnäckiges Fortschreiten in chromatischen Tönen. Beide aber haben das gemeinsam, daß sie nicht rein-menschlichen, sondern übermenschlichen Wesen angehören, somit in die Geisterwelt, um es kurz auszudrücken, zu verweisen sind, und daß als Reittiere Rosse benutzt werden.

Wenn wir uns nun der geradezu überwältigenden Fülle der Loeweschen Reitmotive zuwenden, so müssen wir dieselben, um sie auf ihre Charakteristik hin einwandfrei prüfen zu können, in zwei große Gruppen teilen, die wir die Geister- und die Menschengruppe nennen und gesondert betrachten wollen. Wir werden erkennen, daß eine derartige, vielleicht anfangs zu subtil erscheinende Abgrenzung durchaus erforderlich ist, um in das Wesen dieser Meistergebilde ganz einzudringen. In beiden Gruppen finden wir den zwei- und dreigeteilten Takt. Aber in den Reittieren waltet bei Loewe eine ziemliche Mannigfaltigkeit vor. Außer dem Roß (gleichviel ob es sich um ein wirkliches oder um ein Zauberpferd handelt) finden wir je einmal den Hirsch, das Renntier und den Maulesel. Während wir die Centauren in Anbetracht ihres recht eigentümlichen „Untergestells“ unbedenklich in den Kreis unsrer Betrachtung ziehn werden, lassen wir alle Ritte, die im Zusammenhang mit der Jagd stattfinden (Der Edelfalk, Der Graf von Habsburg, Die Reigerbeize, Der Schützling, Archibald Douglas) außer acht, weil hier Jagd- und Reitmotive so untrennbar miteinander verbunden sind, daß man einem sich etwa ergebenden Widerspruch schwer entgegnen könnte. Einem höchst sonderbaren Reittiere aber werden wir gleich zu Anfang begegnen, es ist der — Besenstiel.

### a) Geistergruppe.

1. Walpurgisnacht (gedichtet von Willibald Alexis). Op. 2 Nr. 3. Wie man dieses unübertroffene Meisterwerk auch betrachten mag, stets werden sich neue Momente darbieten, die die höchste Bewunderung des in ihm waltenden Genius hervorrufen müssen. Hätte Loewe nichts anderes geschrieben, als diese Ballade, er wäre der Größten einer im Gebiete der Tonkunst. Ein Zwiegespräch zwischen Mutter und Tochter, in dessen Verlauf sich die erstere als Hexe entpuppt und mit teuflischem Jubelruf durch den Rauchfang auf dem Besenstiel davonreitet. Ich habe dieses Stück in seiner prachtvollen Chromatik eingehend in dem vorhin erwähnten Aufsatz gewürdigt; hier kommt es auf das Reitmotiv an, welches dem Ganzen den Stempel aufdrückt. Dieses Thema nun kündet schon in seinem eigentümlichen Rhythmus, einem $^4/_8$-Takt, in welchem gewöhnliche mit Triolen-Sechszehnteln unablässig wechseln:




eine Unruhe an, daß man fast mit Sicherheit vermuten kann, Loewe, ein großer Faustkenner,[1]) habe an Mephistopheles Worte gedacht:

> „So spukt mir schon durch alle Glieder
> Die herrliche Walpurgisnacht.“

Auch das Hexenweib, das der armen, angsterfüllten Tochter immer frechere Antworten gibt, kann diese Unruhe, endlich auf den Blocksberg zu reiten, gar nicht bemeistern. In dem Moment, wo die Tochter nach der Art des Hexenrittes fragt, tritt das holprige Reitmotiv in die Unterstimme der Begleitung und vereinigt sich dann — das einzige Mal im Werke — mit der Oberstimme zum Unisono, wodurch der Tondichter die Bedeutsam-

[1]) Er veröffentlichte 1834 einen Kommentar zum 2. Teil des „Faust“.

keit des Themas in großartigster Weise hervorhebt:







Daß in diesem Hexenrittmotiv das ganze Reitmotiv der Kundry bereits im Keime enthalten ist, sieht man auf den ersten Blick: Die chromatischen Folgen, der Wechsel zwischen reinen Taktteilen und Triolen, zwischen Legato und Staccato sind vorhanden. Man versteht auch, wie Wagner sich von einem so meisterhaften Bilde, das einem Höllenbreughel alle Ehre machen würde, angezogen fühlen mußte. Der düster-wilde Charakter der H moll-Tonart (wie im Reitmotiv der Walküren) gibt dem Gemälde den Hintergrund. Und wie sich dieses holpernde Thema ändert und wendet, wie es durch alle Oktaven und Tonarten, durch alle Stimmen jagt, wie es in der Molltonart und leise die Fragen der ängstlichen Tochter, in Dur und laut schallend die Antworten der Mutter begleitet — — dies ersinnen und so ausführen konnte nur ein höchster Genius.

2. Die Spreenorne (gedichtet von Friedrich v. Kurowski-Eichen). Op. 7. Nr. 1. Hier tritt uns als Reiter kein lebendes Wesen, sondern das eherne Standbild des Großen Kurfürsten entgegen. Zu Hilfe gerufen von der Spreejungfrau gegen die Riesen, die das Schloß Nächtens bedrohen, kommt er auf seinem ehernen Rosse daher. Die kolossalen Akkorde im dreigeteilten Takt, welche den gewichtig langsamen Hufschlag des Pferdes zu schildern haben, zeigen uns ein vollkommen anderes Reitmotiv und bilden den Höhepunkt des ganzen Werkes. Man könnte annehmen, daß Loewe bei diesem Tongemälde:

(Siehe Notenbeispiel S. 89.)

an die ehernen Komtur-Akkorde gedacht habe. Jedenfalls läßt auch dieses Motiv an Charakteristik nichts zu wünschen übrig.




3. Hochzeitlied (gedichtet von Goethe). Op. 20, Nr. 1. In diesem Wunderwerk musikalischer Filigranarbeit, begegnen wir dem gebrochnen Dreiklang im punktierten dreigeteilten Takt, wie in Wagners erstem Motiv, hier aber in fröhlich-leuchtendem Dur, der Situation angemessen. Die Veränderung des Hauptthemas zu einem kleinen Reitmotiv der Zwerge:



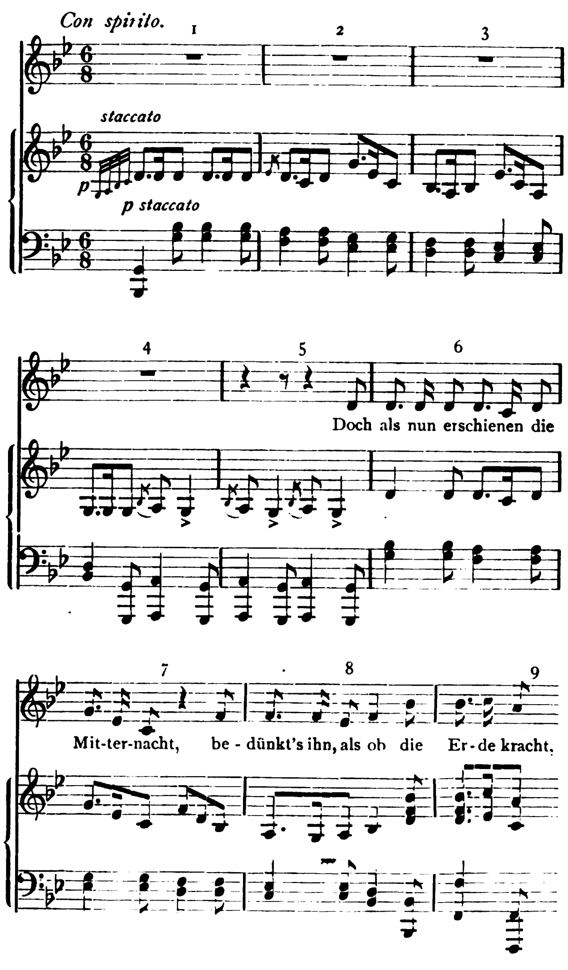

ist in dieser Ballade nur etwas ganz vorübergehendes, eine der vielen wirklichen Variationen des Grundmotivs, von denen sich jede über eine Strophe erstreckt.

4. Die nächtliche Heerschau (gedichtet von Zedlitz). Op. 23. Auch in dieser Ballade, bekanntlich einem der großartigsten Werke deutscher Kunst, finden wir das Nahen der gespenstischen Reiter nur auf die Dauer einer Strophe beschränkt. Die beiden Hauptthemen, welche das Werk zusammensetzen, sind eine den Trommelwirbel versinnbildlichende, aus einem Schleifer und einem Triller zusammengesetzte Figur, und der französische Präsentiermarsch. Während in allen übrigen Strophen entweder beide oder je eines dieser Themen erklingt, schweigen sie völlig in dieser Reiterstrophe und räumen einem ganz neuen Motive — abermals einem gebrochnen Triolenakkord im staccato:



willig das Feld, um nach dem Vorüberziehen des magischen Bildes von neuem zu erklingen. In großer Weisheit, um den erschütternden Eindruck dieses Totenrittes nicht zu verwischen, läßt der Meister das langsame Heranreiten Napoleons sich unbemerkt unter den gedämpften Tönen des Präsentiermarsches vollziehen.

5. Der große Christoph (gedichtet von Friedrich Kind). Op. 34. In dieser Legende galt es den „mit großer Gewalt“ auf pechschwarzem Rosse heranreitenden Teufel zu zeichnen. Bewunderungswürdig ist hier wiederum der dreigeteilte Takt mit punktierten Noten im Staccato, verwendet, aber in ganz anderer Form, indem sich gebrochene Akkorde in bunter Reihe mit diatonischen Folgen ablösen, wobei der Tondichter noch Raum findet, den Hufschlag des Teufelspferdes hören zu lassen. Die Stelle ist so köstlich und das Werk leider noch immer so unbekannt, daß sie im ganzen hergesetzt werden muß:







Welche Schilderung der Modernen mit ihrem kolossalen Brimborium kommt dieser an Einfachheit und treffendster Charakteristik gleich? Was wird, ohne daß besondere Instrumente oder — besser gesagt — Lärmgegenstände erfunden zu werden brauchen, nicht schon durch das Nachschlagen des Basses in Takt 4 und 5 erreicht; man hört das Schlagen des Teufelshufes, man sieht die Funken aus den Steinen sprühen. Und nun die ganz überraschende Deklamation in Takt 7, 9 und 19! Die Erde kracht und das Pferd sprengt gegen den Riesen Offerus, um gleichsam verdutzt sofort zu recourbettieren (Takt 19). Und wer möchte bei dieser mitternächtigen Szene nicht an das Nibelungenmotiv denken?

# Caccinis Nuove musiche.

Von Dr. **Eugen Schmitz**.

Der stolze Titel „Nuove musiche“, mit dem Caccini[1]) sein bekanntes, 1601 zu Florenz gedrucktes und an der Spitze des modernen Solostils stehendes Monodienwerk bezeichnete, und der gewissermaßen eine neue Richtung der Musik verkündigte, war nicht ohne Berechtigung. In der Tat bilden Caccinis Gesänge den Ausgangspunkt einer langen Reihe formlich und stilistisch gleichgearteter Werke, die in fortschreitender Entwicklung bis zu den breiten Formen der mehrteiligen Solokantate führen. Namentlich wurden die beiden Typen von einstimmigen Tonstücken, die Caccini unterscheidet, „Madrigal“ und „Arie“ vorbildlich für die ganze zunächst folgende Tonsetzerschule. Zwölf solcher „Madrigale“ und zehn „Arien“ machen (abgesehen von den dramatischen Fragmenten aus „Rapimento di Cefalo“) den Inhalt der „Nuove musiche“ aus. Die Madrigale unterscheiden sich von den „Arien“, durch etwas breitere Formgebung, durch mehr rezitatorische als liedmäßige Melodik, sowie durch stärkere Ausschmückung mit Koloraturen. Nicht stets sind jedoch diese stilistischen Grenzen ganz scharf eingehalten, die Typen nähern sich manchmal einander, wie z. B. die letzte Arie „Chi mi conforte aihmé“ ausgesprochenen Madrigalcharakter trägt. Die Mehrzahl der Arien unterscheidet sich aber von den Madrigalen schon durch die strophische Anlage. Die Art der strophischen Behandlung ist dabei eine mannigfach verschiedene. Wir begegnen erstens ganz durchkomponierten Stücken; so besteht z. B. die Aria prima „Io parto amati lumi“ aus fünf musikalisch selbständigen Teilen, indem jede Strophe neu komponiert ist. Das Gegenstück dazu bilden zweitens Stücke, bei denen nur die erste Textstrophe komponiert ist und die übrigen darauf zu singen sind (eigentlich „strophische“ Anlage) wie etwa bei der Aria seconda „Ardi, Ardi cor mio“. Zwischen beiden Extremen stehen zwei Mittelstufen. Es finden sich nämlich drittens Stücke, bei denen zwar alle Strophen selbständig komponiert sind, aber nur mit ganz geringen meist durch die wechselnden Textworte bedingten Abweichungen. Ein Beispiel bietet die Aria quarta „Fere selvaggie“. Endlich viertens wechselt bei manchen Stücken die Komposition bei einzelnen Gruppen von Strophen.[2]) So sind: z. B. in der Aria nona „Belle rose“ die Strophen 1, 3, 5 und 7 einerseits und die Strophen 2, 4, 6 und 8 andererseits gleich komponiert, so daß das Stück eigentlich nur aus zwei verschiedenen musikalischen Teilen besteht. In der Aria ultima ist

[1]) Vergl. *A. Ehrichs*, Giulio Caccini. (Dissertation, Leipzig 1908).

[2]) Diese Form findet sich bekanntlich auch in der deutschen Odenkomposition des 18. Jahrhunderts unter dem von *Gottsched* vorgeschlagenen Namen „Wechseloden“.

Strophe 1—4 einfach strophisch. Dann folgt für die letzte fünfte Strophe eine neue Komposition, die sich als reich verzierte Erweiterung der ersten darstellt.

Wie die Typen „Madrigal“ und „Arie“ finden sich auch diese verschiedenen Arten der strophischen Behandlung in der gesamten monodischen Literatur der Folgezeit wieder.

Im übrigen kann man von eigentlich musikalischer „Form“ der Caccinischen Stücke überhaupt nicht sprechen, da für ihre Gestaltung bis ins kleinste Detail die dichterische Anlage maßgebend ist. Zum künstlerischen Verhängnis wird dies insbesondere hinsichtlich der Melodik. Namentlich die „Madrigale“ bestehen, getreu den Grundsätzen des „stile rappresentativo“, der hier auch auf die lyrische Komposition übertragen scheint, aus lauter einzelnen, die textliche Gliederung scharf hervorhebenden, mosaikartig zusammengesetzten kleinen Phrasen, die an sich oft von ganz bedeutendem musikalischen Ausdruck sind, die sich aber nicht zu musikalischer Einheit verbinden, „da der Vers, nicht die innere (musikalische) Zusammengehörigkeit für die Kadenzierung maßgebend erscheint“.[1]) Hier und da wird zwar, namentlich bei textlichen Wiederholungen ein Motiv sequenzenartig fortgeführt und dadurch kurz eine geschlossene musikalische Wirkung erzielt, wie bei dem folgenden Anfang des 7. Madrigals:




allein das sind Einzelheiten, die das Ganze nicht zu heben vermögen. Im wesentlichen zeigen die Arien die gleiche melodische Gestaltung, nur daß sie wenigstens hin und wieder etwas mehr zu zusammenhängend liedmäßiger Anlage neigen, namentlich die kürzeren Stücke wie die ganz gefällige Aria settima: „Occh'immortali“. Besonders ausgeprägt zeigt diese Art[2]) die Aria quarta „Fere

[1]) *Goldschmidt*, Studien z. Gesch. d. ital. Oper I, S. 16.
Vergl. auch *Torchi*, Riv. mus. I, S. 601, „la lirica valse come una recitazione in musica in quello stile, che si disse rappresentativo, o come una miscela di brevi periodi brevi cantilene presto cadenzate e non sempre in nesso tra di loro“. Auch die Zeitgenossen wurden sich bald dieses ungünstigen Einflusses allzugenauer Beachtung der dichterischen Form auf die musikalische Struktur bewußt. Vergl. Doni, Lyra Barberina II, S. 20: „Ma quanto alla melodia, se vorremo giudicare le cose senza passione conosceremo quanto impedimento ne rechino le Rime: conciossiacosachè pare in certo modo, che suggeriscano al Musico una perpetua simiglianza di cadenze: anzi lo sforzino quasi à farle sempre simili. . .“

[2]) *A. Ehrichs*, a. a. O., S. 90.

selvaggie", die nicht nur alle Koloratur beiseite läßt, sondern sich auch in musikalisch klar periodisierter, schlicht eindringlicher Melodik ergeht. Es ist das ein erstes Beispiel volkstümlicher Liedmusik im Rahmen des stile nuovo, ein Geisteserbe der alten polyphonen Frottolen- und Villanellenkunst. Derartigem begegnen wir bei Caccinis nächsten Nachfolgern alsbald häufiger. Da die kleinen, das Ganze zusammensetzenden Phrasen vorwiegend kantabler Natur sind, nehmen auch die Stücke im Ganzen trotz ihres rezitativischen Grundcharakters kantable Züge an; manchmal wird freilich auch ausgesprochener Rezitativton angeschlagen, wie z. B. zu Anfang des sechsten Madrigals:




Dem melodischen Fluß der Tonstücke hemmte auch in bedenklicher Weise die breite, lastende Ausführung der Kadenzen, „wo sich ganze Anhalttakte auf einer einzigen Note dem Gange des Tonstücks bleischwer an die Füße hängen", wie Ambros[1]) bemerkt; durch diese Kadenzen, welche die Interpunktion des Textes markieren sollen, also die ebenfalls in der dichterischen Anlage ihren Grund haben, wird die uneinheitliche Mosaikarbeit des Ganzen nur noch mehr hervorgehoben. Die altitalienischen Frottolisten übten zwar ebenfalls eine ähnliche Art der Kadenzierung im Anschluß an die textliche Gliederung,[2]) wußten aber trotzdem den melodischen Fluß aufrecht zu erhalten. Auch der Mangel an logisch tonaler Harmonieführung, jenes Schwanken zwischen den alten Kirchentonarten und dem modernen Dur und Moll, das allen Werken jener Zeit eigen ist, beeinträchtigt die Wirkung der Caccinischen Stücke. Im übrigen ist Caccini als Harmoniker ziemlich einfach und macht von der Verfeinerung und Komplizierung der harmonischen Ausdrucksmittel, die die Madrigalliteratur gebracht hatte, nur sehr bescheidenen Gebrauch.[3])

Was endlich die künstlerische Wirkung der „Nuove musiche" am meisten gefährdet, das ist der Mangel an Varietät des Ausdrucks. „Der Grundfehler liegt in dem monotonen Pathos, kraft dessen die einzelnen Madrigale alle dieselbe Färbung haben und daher immerfort die gleichartigen Exklamationen, Suspensionen, Phrasen, Kadenzen hören lassen, nur ganz äußerlich sich voneinander unterscheiden, im Charakter aber eines so ziemlich das Spiegelbild des anderen ist."[1])

Nun haben aber freilich viele der an den neuen Monodien gerügten Mängel durch den Vortrag des Sängers teilweise sicherlich Ausgleichung erfahren. Ambros' Vermutung,[2]) daß Caccini der Sänger Caccini dem Komponisten „nachgeholfen" habe, ist zweifellos begründet. Durch eine Reihe theoretischer Zeugnisse wissen wir, daß vor allem in Rücksicht auf Rhythmus und Takt, die Wiedergabe der neuen Monodien eine sehr freie war, wodurch sich manche Ecken und Unbehilflichkeiten der Komposition abgeschliffen haben mögen. Caccini selbst sagt in der seinem Werk vorangestellten Gesangs- und Vortragslehre, eine edle Gesangsmanier sei nur diejenige, die sich nicht dem gewöhnlichen Takthalten unterwirft, sondern die Geltung der Noten im Anschluß an den Sinn des Textes oft um die Hälfte verringert.[3]) Im gleichen Sinne lehrt auch *Ottavio Durante* in der Einleitung seiner Arie devote (1608), der Sänger müsse durch breites Tempo zu wirken versuchen.[4]) Horatio Modiana verlangt in seinen Sacri concerti (Venedig 1623) Wechsel des Taktes je nach der Bedeutung der Worte[5]) und Bonachelli („Corona di sacri Gigli", Venedig 1642) fordert Ähnliches im Anschluß an den Wechsel der Affekte.[6]) Wie sehr es überhaupt bei den neuen Werken auf die individuelle Ausgestaltung des Vortrags ankam, das lassen Äußerungen in theoretischen Werken und Vorreden ersehen, wie z. B. die Vorrede des Druckers zu

[1]) Musikgeschichte IV (Leichtentritt), S. 338.

[2]) *R. Schwartz*, Die Frottole im 15. Jahrhundert. Vierteljahrschr. für Musikwiss. II, S. 452.

[3]) Vergl. *Ambros* Musikgesch. IV (L.), S. 338 f. und *Goldschmidt*, Studien, S. 15 f.

[1]) *Ambros*, Musikgesch. IV (L.), S. 338 f.

[2]) A. a. O.

[3]) „avenga, che nobile maniera sia così appellata da me quella, che va usata senza sottoporsi a misura ordinata facendo molte volte il valor delle note la metà meno secondo i concetti delle parole, onde ne nasce quel canto poi in sprezzatura che si è detto.

[4]) „I Cantori . . . . devono avertire di intonar bene, e di cantar adagio, cioè con la battuta larga", vergl. Goldschmidt, Ital. Gesangsmethode S. 31 und 77.

[5]) „Rimettendosi poi l'Autore al discreto Cantore circa l'imitatione delle parole, che ricercano la battuta hor lenta, hor veloce." (Goldschmidt, a. a. O., S. 34.)

[6]) „Doveranno Primo concertarli insieme et osservare gli affetti delle parole e passi, e massime nelle stili recitativi, ò rappresentativi . . . e conform'all affetto guidare la battuta, ricercandosi hor presta hor tarda, conforme all' occasione, hor vivacità e hora languidezza". (Goldschmidt, a. a. O., S. 34). Auch *Doni* kommt mehrmals auf den taktfreien Vortrag zu sprechen. Z. B. Lyra Barberina II, S. 113 empfiehlt er die „instrumenti di corpo" deshalb besonders zur Generalbaßbegleitung: „bastando in questi l'intavolatura di un semplice Basso continuo, senza obbligo di battuta alcuna; potendo il Recitante ripigliare il canto più presto ò più tardi con la comodità, che gli danno quelle note lunghe, che si usano nel Basso". Und an anderer Stelle (II, S. 246) sagt er „Cantandosi solo, ò sul liuto, ò gravicimbalo o altro strumento si puote a suo piacere la battuta stringere e allargare, avengache a lui stia guidare la battuta a suo senno".

Peris „Varie musiche" (1609), wo es heißt, die wahre Beschaffenheit und Bedeutung dieser Tonstücke könne nur der beurteilen, der sie von dem Komponisten selbst vortragen höre.[1]) In diesem Zusammenhang ist auch darauf hinzuweisen, daß Caccini selbst bei einer Stelle seines Madrigals „Deh, dove son fuggiti" ausdrücklich „senza misura" vorschreibt und dadurch die allgemein geltende Taktfreiheit für diesen Fall noch besonders unterstreicht.[2])

Durch derartige taktfreie Vortragsart konnte nicht nur die schleppende deklamatorische Rhythmik der neuen Monodie entsprechend paralisiert, sondern auch eine stilistische Seite jener Tonstücke, die den modernen Beurteiler am meisten befremdet, ihr Reichtum an Koloraturen, konnte einzig auf dem Wege des Vortrags genießbar gemacht werden. Die Koloraturfreudigkeit ist übrigens ein stilistisches Merkmal der ganzen Literatur der Kammerkantate des 17. Jahrhunderts; auch hierfür bildet Caccinis Werk den Ausgangspunkt. Eigentlich sollte man denken, daß das rein musikalische Ausdrucksmittel der Koloratur dem „literarischen" Geist der ersten Monodisten ganz zuwider gewesen sein müsse; allein hier erwies sich einmal die Sängereigenschaft der musikalischen Berater des Hauses Bardi stärker als die ästhetische Spekulation. Die Verzierungskunst war in der geistlichen und weltlichen Vokalmusik etwas längst Bekanntes und Geübtes. Im gregorianischen Choral soll schon im 9. und 10. Jahrhundert bei den römischen Sängern ein vollständiger Apparat von Ziermitteln ausgebildet worden sein[3]); im polyphonen kirchlichen Gesang haben wir wenigstens für das Ende des 16. Jahrhunderts mehrfache theoretische Zeugnisse[4]) z. B. von *Richardo Rogniono* (1592), *Giov. Batt. Bovicelli* (1594),[5]) *Ludov. Zacconi* (1592),[6]) *Giov. Bassano* (1598) für die Methode freiester Verzierung. Daß auch im weltlichen Gesang zu Ende des 16. Jahrhunderts der Koloraturkultus blühte, beweisen praktische Beispiele, wie das von Vittoria Archilei verzierte Madrigal in Malvezzis „Intermedii e Concerti" (1591).[7]) Da gleichzeitig aber das Verzierungswesen beinahe noch reicher in der Instrumentalmusik entwickelt war, wofür theoretische Werke von *Sylvestro Gnassi dal Fontego* (1584), *Ortiz di Toledo* Belege bieten,[8]) und da die vokale und instrumentale Verzierungskunst teilweise, wie z. B. in dem oben zitierten Werk von *Giov. Bassano* nach ganz identischen Gesichtspunkten gelehrt wurde, konnte es nicht ausbleiben, daß die Vokalkoloraturen instrumentalen Charakter annahmen. Hier Wandel geschaffen und die Koloratur wieder sanglicher gemacht zu haben, ist das Verdienst der Vertreter des stile nuovo. *Caccini* setzt seine Verzierungskunst in direkten Gegensatz zum bisherigen Koloraturwesen, zur „quella antica maniera di passaggi, che già si costumarono più propria per gli instrumenti di fiato e di corde, che per le voci";[1]) und *Ottavio Durante* macht in der Vorrede seiner Arie devote (1608) darauf aufmerksam, daß instrumentale Passagen in Gesangsstücken nie gute Wirkung tun könnten.[2]) In ästhetischer Hinsicht verlangt Caccini, daß man die Koloraturen nur zur Illustrierung der Worte und ihres Sinnes verwenden solle,[3]) eine Lehre, die übrigens auch schon die Vertreter der alten Schule (Bovicelli)[4]) ausgesprochen hatten, an die sich aber weder sie noch die Modernen in der Praxis hielten. In Caccinis Nuove Musiche und allen folgenden Werken finden sich zahlreiche Stellen, an denen die Koloratur jeglicher poetischer Rechtfertigung entbehrt.[5]) Der technische Gesichtspunkt, daß die Koloraturen auf gewisse Vokale,[6]) insbesondere auf a, e und o verlegt werden sollen, wurde bald für die Anbringung der Verzierungen das allein Ausschlaggebende, und bekanntlich weist noch Gluck in der berühmten Alcestevorrede darauf mißbilligend hin. Natürlich wurden die Verzierungen nicht immer ausdrücklich ausgeschrieben. Caccini gibt z. B. nur bei einigen Stücken die vollständige Ausführung der Passaggien an und überläßt es dem Sänger,

[1]) „. . . per quel' ch'io odo sarebbe necessario sentirle sonare e cantare di lui medesimo per conoscere maggiormente la lor perfezzione . . ."

[2]) *A. Ehrichs*, a. a. O., S. 72.

[3]) *Schelle*, Die päpstl. Sängerschule in Rom, S. 150.

[4]) *Goldschmidt*, Ital. Gesangsmethode, S. 109.

[5]) Monatshefte f. Musikgesch. XXIII, S. 113 ff.

[6]) *Chrysander*, L. Zacconi; Vierteljahrsschr. f. Musikwiss. VII.

[7]) *Goldschmidt*, a. a. O.

[8]) *Goldschmidt*, a. a. O.

[1]) Vorrede der Nuove musiche.

[2]) . . . . „per esperienza si vede, che alcuni passaggi riescono fatti con istromenti, che poi con la voce non fanno buono effetto, e però devono servirsi di quelli, che sono più approvati e che riescono per cantare."

[3]) „ . . . sopra tutti i passaggi si faccino ad imitatione delle parole e loro senso."

[4]) „Nel cantare si devono più che si può imitare le parole, cio è parole meste non adornarle con Passaggi, ma accompagnarle, per cosi dire, con accenti e voce flebile, se le parole sono allegre, usar passaggi e darli anco vivacità. (Mitgeteilt von *Goldschmidt*, Gesangsmethode, S. 125.)

[5]) Über die in dieser Hinsicht vorkommenden Fehlgriffe beklagt sich schon *Doni* (Lyra Barberina I, S. 263): „. . . . quod magno saeculi huius vitio etiam a peritissimis cantoribus atque hic Romae ubi haec facultas maxime viget, fieri videmus magna cum confusione moesta quaedam melismata in laetioribus argumentis, aut rursus alacriora in tristi materia vel utraque in gravi tranquillaque usurpentur". Ähnlich äußert er sich auch a. a. O. II, S. 134.

[6]) *Caccini*, Nuove Musiche: „. . . . guardandosi però di farli (die Koloraturen) . . . . nelle vocali odiose, che sono la „i" e la „u" . . . . . ma procurino di passeggiar nelle sillabe lunghe . . . . e nelle tre vocali, che restano, che sono „a", „e", „o", le quali sono bonissime per far passaggi . . ." Ähnlich, doch mit noch größerer Einschränkung lehrt beiläufig ein Jahrhundert später *P. F. Tosi* in seinen „Opinioni de cantori" (Bologna 1723), S. 34: „Ogni Maestro sa, che sulla terza e quinta vocale i Passaggi sono di pessimo gusto ma non tutti sanno, che dalle buone Scuole non si permettono tampoco sulla seconda e quarta, allorchè queste due vocali vanno pronunziate stette o chiuse."

nach diesem Muster nun auch die übrigen zu verzieren.[1]) Die wichtigsten der von Caccini gebrauchten und dann Jahrhunderte von der Gesangskunst festgehaltenen Manieren sind der Trillo, eine immer raschere Aufeinanderfolge von Tönen gleicher Tonhöhe, der Gruppo eine Sekundenbewegung mit angefügtem Doppelschlag, unserem modernen Triller entsprechend, der damit nahe verwandte Tremolo, der Tremoletto unserem Pralltriller ähnlich und die ribatutta di gola eine Wiederholung punktierter Sekunden.[2]) Dazu kommen noch die häufiger ausgeschriebenen Passaggien, d. h. Fiorituren und Läufe verschiedenster Art, für die es typische Bezeichnungen nicht gab.[3]) Nur eine gewisse Art der



Punktierung, bei der die Thesis auf die kurze Note fällt und die bis in den Anfang des 19. Jahrhunderts sehr beliebt war, wurde als „Lombardische Manier" besonders gekennzeichnet.[4]) Das Übermaß an Koloratur aber, das uns an Caccinis Stücken auffällt, verleidet uns auch manche spätere Erscheinungen unserer Musikgattung, und selbst ihre künstlerischen Höhepunkte, wie die Kantaten Carissimis und Stradellas, die Duetten Steffanis und Claris haben hier ihre sterbliche Stelle. — —

An Stimmgattungen sind in Caccinis Werk Sopran, Alt, Tenor und Baß vertreten. Auch in der Folge finden in der (ein- und zweistimmigen) Kammerkantate im allgemeinen alle Stimmgattungen gleiche Berücksichtigung; seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts läßt sich, wohl Hand in Hand gehend mit dem Kastratenkultus, eine Bevorzugung des Soprans nicht verkennen. Nennt doch Pietro della Valle bereits 1640 mit Hinweis auf die Kastraten die Sopranstimme „den größten Schmuck der Musik".[5]) Da es sich im übrigen gerade bei den Kammerkantaten sehr oft um Gelegenheitswerke handelt, war auch die Wahl der Stimmgattung meist von dem jeweiligen praktischen Bedürfnis bestimmt. Etwas stiefmütterlich wurden nur von jeher die tieferen Stimmgattungen, namentlich die Baßstimme behandelt. Doch finden sich von Anfang an Baßstücke in der Kantatenliteratur, auch in den Nuove musiche stehen deren zwei. Vor allem lernte man bald die hohen Baßstimmen schätzen, für die auch bereits der bis heute gebräuchliche Name Bariton auftaucht. Ein Gesangsstück für Baritono bringt z. B. schon *Brunelli* in seinen Arie (1613) und

[1]) Vorrede der Nuove musiche: „servano (die ausführlich kolorierten Stücke) per esempio in riconoscere in esse musiche i medesimi luoghi, ove saranno più necessarii, secondo gli affetti delle parole."

[2]) *Goldschmidt*, Ital. Gesangsmethode, S. 86 ff.

[3]) *Goldschmidt*, a. a. O., S. 106 ff.

[4]) *Goldschmidt*, a. a. O., S. 116. Kam auch in weiterer Ausführung  als „lombardischer Schleifer" vor.

[5]) *Goldschmidt*, Ital. Gesangsmethode, S. 37.

Caccini läßt sich in seinen Nuove musiche von 1614 bereits theoretisierend über die Behandlung der Baßstimme nach Tenorart vernehmen.[1]) Die „Scherzi sacri" von *Cifra* (I. libro 1616) enthalten ein Madrigal für Bariton, im Tenorschlüssel notiert, in welchem die Singstimme bis g, einmal sogar bis a steigt. Ein ähnliches, wenn auch minder hoch geführtes Baritonstück bringt auch *Giv. Frc. Anerio* in seiner Selva armonica (1617). Auch *Giov. Puliaschi* hat in seiner Gemma musicale (1618) hohe Baßgesänge, „che tocchino tante corde di Basso e di Tenore", wie er in der Vorrede sagt,[2]) desgleichen *Ceresini* in seinen Madrigaletti (1626) (im F-Schlüssel auf der dritten Linie notiert, doch nicht höher als bis e steigend) usw. Das Verhältnis der vokalen Baßstimme zum Continuo zeigt sich verschieden gestaltet; der Modus, den Singbaß lediglich als verzierende Umschreibung des Instrumentalbasses zu behandeln, hat sich bekanntlich bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts erhalten; andererseits findet sich selbständige Führung der Baßstimme z. B. bereits in Cifras „Scherzi sacri" (1613.)

Von einer bewußt ästhetischen Verwertung des klanglichen Unterschieds der einzelnen Stimmgattungen, wie sie in der Oper schon frühe Platz griff,[3]) ist auf dem Gebiete der Kammerkantaten kaum etwas wahrzunehmen. Eine Bemerkung, wie

[1]) „Alcune ce n'ho inserte, le quali tal'hora cantano in voce di tenore e tal hora di basso con passaggi più proprii per amendue le parti, e queste per uso di chi havesse talento dalla natura di ricercare gli estremi di esse voci, essendo necessario in detto parte di basso nelle semiminime e crome col punto, che discendano per grado, trillar or l'una e ora l'altra per darle maggior grazia . . . . e ardire, che più si ricerca in detta parte e nella quale vi si richiede assai meno l'affetto, che nella parte del tenore . . . ."

[2]) Bol. Cat. III, S. 156.

[3]) *Ambros*, Musikgeschichte IV, S. 343 f. Ein ganzes System der Stimmbesetzung in der Oper, das in manchen Punkten doch auch von den Kantatenkomponisten (namentlich in dramatisierenden Gesängen) beachtet wurde, entwickelt *Doni* (Lyra Barberina II, S. 85 ff.). Es heißt da u. a.: „Dove intervengono due o più Attori insieme, tutta uomini fatti e di egual condizione (z. B. 3 Hirten) . . . . non converrà l'asseggnare à tutti l'istesso Tuono o tensione di voce; ma tornerà meglio, siccome si sente tragli uomini, che parlano con gran varietà assegnare parimente a questo un sistema più acuto, e all'altro un più grave . . . . Onde dove parlassero tre Pastore giovani, si potrebbe ad uno assegnare la voce di un Baritono, al secondo di un Tenore, e al terzo di un Contra alto . . . . usw. Dann kommt er auf die Stimmbesetzung bei überirdischen Personen zu sprechen. Z. B. Christus soll Tenor singen, „. . . . poichè queste voce più dell'altre conviene ad un corpo ben temperato e perfettamente organizzato." Gott Vater als „alter Mann" soll Bariton, die Engel als „Jünglinge" Sopran und Alt singen. „Si deve avvertire anco, che dove sarà copia di voci le più chiare, belle e nette si assegnino alli Spiriti buoni, e Deità Celesti e le fosche, aspre, fesse, e insoavi alli Spiriti maligni e Deità Infernali." Danach werden dann allen Göttern der griechisch-römischen Mythologie ihre Stimmen zugewiesen und weiterhin das gleiche Thema für die „Personaggi ideali" (virtù, vizj usw.) abgehandelt, wobei das charakteristische Wort fällt „. . . . ne mi darebbe noia, che avessero la voce grave quelli, che si figurano in sembiante femminile". Also als Frauen erscheinende „Personaggi ideali" können auch Tenor und Baß singen!! Vergl. dazu unsere nachfolgenden Ausführungen im Haupttext. —

die *B. Castaldis* in seinem „Primo mazzetto di fiori musicali (1623), Gesänge eines Liebenden müßten dem Sinn des Textes entsprechend stets für Tenor, nicht etwa für Sopran gesetzt werden,[1]) steht ziemlich vereinzelt. Die Kastratenmode tat auch hier alsbald das ihre, alles feinere Unterscheidungsvermögen in diesem Sinne zu verwischen. So stellt es z. B. *Pesenti* in seinem IV. Libro de Madrigali (1638) frei, den Liebesdialog „Qui dove un seggio" statt mit Canto e Tenore auch mit 2 Tenori zu besetzen, wonach also die Schäferin Dorina Tenor sänge. Andererseits läßt selbst ein *Monteverdi* in seinem 7. Madrigalbuch einen Liebhaber gelegentlich Sopran singen. Daß sogar in der Oper ähnliche Fälle vorkamen zeigt beispielsweise Cavallis „Eliogabalo" mit der für Tenor geschriebenen Frauenrolle der Zenia.[2]) Auch in der „Andromeda" von Marelli-Ferrari mit der 1637 das Theater San Cassiano in Venedig eröffnet wurde, waren die Rollen der Venus, Juno und Astrea mit Männern besetzt.[1]) Es hängt das damit zusammen, daß die Mitwirkung von Frauen in der Oper überhaupt erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts allgemein üblich wurde. Höher kann die musikalische Gleichgültigkeit gegen den Text in der Tat nicht mehr gehen. Freie Wahl in der Besetzung der Stimmen lassen die Komponisten des stile nuovo von Anfang an auch in mehrstimmigen Tonstücken. So gibt z. B. *Enrico Radesca* in der Vorrede des I. libro seiner Canzonette (1605) ausführliche Anweisungen zur Auswechslung der Stimmen je nach dem praktischen Bedürfnis. Daß diese freigelassene Wahl der Stimmenbesetzung ein bedeutsamer Zug der modernen Zeit ist, darauf hat Ph. Spitta gelegentlich aufmerksam gemacht. „Hier zeigt sich der Durchbruch einer ganz neuen Anschauung am einfachsten. Die ältere Kunstmusik abstrahierte auch die einzelne Stimme immer von einem mehrstimmigen Satze, konnte sie daher auch von ihrer ursprünglichen Tonlage nicht loslösen." Darum trägt das Werk Caccinis auch bezüglich seiner Stellungnahme zu dieser Frage den Namen „Nuove musiche" mit Recht. — —

[1]) Vergl. aus der Vorrede: „E perchè trattano o d'amore o di sdegno, che tiene l'Amante con la cosa amata si rappresentano sotto Chiave di Tenore, i cui intervalli sono propri e naturali del parlar mascolino, parendo pure al Autor sudetto cosa da ridere che un huomo con voce femminina si metta à dir le sue ragioni, e dimandar pietà in Falsetto alla sua innamorata."

[2]) *H. Kretzschmar*, Vierteljahrssch. f. Musikwissenschaft VIII, S. 62.

[1]) *Kretzschmar*, a. a. O., S. 30.

# Lose Blätter.

## Aus Berlin.

Von Rud. Fiege.

Nun haben wir endlich wieder eine neue deutsche, wertvolle Oper. Die erste seit langer Zeit, die kunstreich und herzig zugleich ist. Ganz danach angetan, neben Freischütz, Heiling sowie Hänsel und Gretel ihre Stelle angewiesen zu erhalten. Es wird nach diesen meinen Lobesworten doch wohl niemand auf die Vermutung kommen, ich meine den Rosenkavalier, das Werk mit dem — ich bitte alle seine Verehrer um Verzeihung — gemeinen Textbuche und der Musik, an der man es nicht genug hervorheben kann, dafs sie wieder geschlossene Formen benutze, dafs sie Walzer bringe, fast so schön, wie die alten Wiener, und dafs sie zuweilen an Mozarts Figaro erinnere. Das kann alles als erfreulich zugegeben werden. Was aber bedeutet denn ein Werk, das fast so schön ist, wie ein vor hundert Jahren geschaffenes, das an etwas erinnert, was schon längst unser künstlerisches Eigentum ist? Bezeichnet das einen Fortschritt in der Kunst? Bringt es etwas Neues auf das Operngebiet? Wer hat den Mut, Oktavian mit Cherubin in einem Atem zu nennen! Den siebzehnjährigen verderbten Bengel, der in den Armen einer alternden Marschallin ruht, während ihr Gatte sein Leben fürs Vaterland aufs Spiel setzt, mit dem fünfzehnjährigen Pagen, der verschämt die Gräfin anschwärmt und ihr nur errötend gegenüber treten kann! Aber Grundsätze haben heute auf ethischem, wie auf künstlerischem Gebiete kaum nach Geltung. Man läfst keine Autorität mehr gelten, will sich ausleben und wertet die Werte um. — Es heifst, dafs man an mafsgebender Stelle bestimmt habe, dafs der — Hosenkavalier in unserm Opernhause nicht erscheinen dürfe. Und dessen mufs man sich freuen. Die grofse Künstlerschaft des *Rich. Straufs* ist ja unantastbar. Gegen seine Geschmacksrichtung aber wird man sich auflehnen dürfen. Für seine Feuersnot, falls man den Text (und das ist tunlich) in geeigneter Weise abändert, habe ich viel übrig. Salome ergreift mich tief, so oft ich das Werk sehe, das ich als Beispiel der Verkehrung einer sündlichen Liebe in eine heilige auffasse. Zu Elektra konnte ich keine Beziehung finden. Sie bleibt mir ein Greuel — immer abgesehen von der Kunstarbeit des genialen Tonsetzers. Der — Hosenkavalier ist mir aber noch unangenehmer, weil er uns als moderner Mensch näher steht, also auch mehr verletzen kann, als die alten Griechen. — Eins ist doch bezeichnend. Was für ein Lobgetöne erhob sich bei der Salome und mehr noch bei der Elektra Erscheinen! Jetzt sind von unsrer zehn Monate währenden Opernspielzeit schon sechs Monate verflossen, und — obgleich der Autor hier an der Quelle sitzt und auf das Sprudeln des Borns in seiner hohen Stellung gewifs Einflufs hat — bis heute gaben wir Salome nur sechs-, Elektra nur einmal!

Mit der neuen schönen deutschen Oper habe ich natürlich *Rosmer-Humperdincks* Musikmärchen Königskinder gemeint. Als Melodram führte das Werk vor zwölf Jahren in unserm Schauspielhause ein kurzes, freudloses Dasein. Als Oper ist es jetzt im Opernhause zu neuem, hoffentlich langen Leben wieder erstanden. Allzuviel ist vom Textbuche nicht zu halten. Ein rechtes Märchen, wie es vorgibt, ist es nicht. Dazu pafste auch seine Symbolik schon nicht. Aber die tritt nicht zu stark hervor. Es heimelt doch an, wenn zwei hochgemute Menschenherzen sich finden und zu Freud und Leid verbinden.

Wir nehmen an ihrem Schicksale lebhaften Anteil, wenn die Menge die Königsnaturen verspottet, und nur der Spielmann und die Kinder sie erkennen. Die geleiten sie denn, wenn sie als Leichen unter der Schneedecke gefunden sind, zu Grabe, unter Tränen singend: „Königskinder! Königskinder!“ *Humperdinck* hat eine ganz prächtige Musik zu der Dichtung geschaffen. Sie ist kunstvoll und klangschön zugleich. Endlose Melodie. Ein Motiv reiht sich ans andere. Reiche Harmonik, prächtige Instrumentation. Natürlich ist sie von Wagnerschem Geiste erfüllt und in Wagners Weise gearbeitet. Sie zeigt indes wohl dessen Forderungen erfüllt, ist aber keine Nachahmung. Schon der Stoff würde dem entgegen sein. Direkt erinnern nur wenige Takte daran, wefs Meisters Humperdinck Gesell ist. Seiner eignen Art entsprechen besonders die in die Handlung einbezogenen Kinder- und Volkslieder. Wahrhaftigkeit, Innigkeit, Form- und Klangschönheit vereinigen sich in dieser kunstvoll gearbeiteten deutschen Oper. Sie wird bei uns vortrefflich aufgeführt. Eine sonnendurchleuchtete Waldwiese und eine Schneelandschaft sind von grofsem Reize. Das Orchester unter Herrn *Blech* schien sich der Musik mit viel Liebe anzunehmen. Die *Artôt* ist eine rührende, hochpoetische Gänsemagd, die *Goetze* eine wirksame Sängerin der alten Hexe. In Herrn *Kirchhoff* besitzen wir einen edlen Darsteller des Königssohnes und in Herrn *Hoffmann* einen stimmtüchtigen Spielmann. Die Darstellung des Werkes erwies wieder einmal die grofse Leistungsfähigkeit unsrer Oper. Es wurde in den ersten vier Wochen achtmal gegeben.

Die Komische Oper brachte abermals eine Neuheit. Ihre letzte wohl. Besondere Freude konnte man an ihr nicht haben. Nach dem Beispiele des Rich. Straufs hatte *Franz Neumann* ein unverändertes Drama — A. Schnitzlers wenig anmutige Liebelei — komponiert. Da mufste denn das Nebensächlichste und Nichtigste durch die Musik in die Breite gezogen werden. Und was für den gesprochenen Dialog berechnet war, verlor vielfach in gesungener Form ganz seine Wirkung. Der Tonsetzer nahm sich Puccini zum Vorbilde, was für die Art seines Werkes ja vorteilhaft war. Aber wird diese neuitalienische Weise nicht mit Geist ausgeführt, so entsteht Phrasenhaftigkeit, deren Folge Langeweile ist. — Da der Direktor der Bühne in Rede früher als anfangs bestimmt war, schon jetzt seine Wiener Stellung antritt, so hat man *Hermann Gura* erwählt, die Komische Oper zu leiten, bis sie mit dem Ende dieser Spielzeit der Operette anheimfällt. Mittlerweile plant man eifrig an der Charlottenburger Neuen Oper weiter, hat schon eine sehr grofse Zahl von Abonnenten und zweifel nicht an ihrem Erstehen und glücklichen Fortgange.

Das Blüthner-Orchester unter Leitung *Oskar Frieds* machte uns mit *G. Mahlers* siebenter Sinfonie bekannt. Sie dauert 1 Stunde 35 Minuten. Was könnte in dieser überlangen Zeit gesagt werden, und wie gering ist der Gedankeninhalt des Werkes! Welche Mittel werden hier aufgeboten! Das moderne Orchester genügt dem Tonsetzer nicht, er braucht zu neuen Klangwirkungen, die er allerdings auch erreicht, noch Gitarre, Mandoline, Kuhglocken und als ganz modernes Schlaginstrument neben dem Tamtam auch die Rute. Seine Instrumentation ist ja recht kunstreich, aber es ist nicht von Bedeutung, was er auszudrücken hat. Seine Themas erscheinen landläufig, seine Harmonie ist zuweilen häfslich. Es fehlt freilich in dem langen Werke nicht an Schönheiten, und der vierte Satz mufste allgemein gefallen. Das würde auch bei dem zweiten und dritten wahrscheinlich der Fall sein, wenn ihr geistiger Gehalt auf kürzeren Raum beschränkt wäre. Der Schlufssatz soll anscheinend besonders imponieren, aber dazu sind seine Blechwirkungen zu lärmend und zu äufserlich. — Der *Bruno Kittel*sche Gesangverein führte zum ersten Male in Berlin *Enrico Bossis* dramatische Dichtung Das verlorene Paradies auf, dessen Textbuch Villanis nach Miltons gleichnamigem Gedichte (nicht gerade glücklich) verfafst hat. Es besteht aus drei Teilen, Hölle, Paradies und Erde überschrieben. Ein grofser Chor und acht Solisten, Orchester und Orgel sind darin verwendet. Die Musik ist anspruchsvoll und meist ziemlich äufserlich. Es sollte etwas anderes sein als ein Oraterium alten Stils. Und indem es die überkommene Form vermied, wurde es formlos. Eine Musik dramatischen Charakters ohne Szenerie und Handlung ist meist langweilig. Die Chöre sind kunstvoll aufgebaut, auch oft von grofser klanglicher Wirkung. Die Soli ermangeln des idividuellen Gepräges. Gelungen sind einzelne Instrumentalsätze, wie die Schilderung des Chaos und der Schrecknisse der Hölle. Leicht ist eine gute Wiedergabe des Werkes nicht, dessen Aufnahme in unsere Konzerte ich kaum für einen Gewinn halten würde. — Der Verein für die Geschichte Berlins veranstaltete einen Musikabend, in dem man die Hohenzollern als Förderer der Tonkunst im 18. Jahrhundert kennen lernen sollte. Namentlich kamen Kompositionen von Friedrich II. und seinen Schwestern Amalie und Wilhelmine sowie vom Prinzen Louis Ferdinand zur Aufführung. Es gab viel Bemerkenswertes und manchen Talenterweis in den Tonwerken. Eigenartig erschien die Besetzung in einem Oktett Louis Ferdinands: Klavier, zwei Bratschen, Violoncello, Kontrabafs, Klarinette und zwei Hörner. — Im letzten Philharmonischen Konzerte lernte man ein neues Klavierkonzert Op. 114 von *M. Reger* kennen das fast eine Stunde Zeit in Anspruch nimmt. Wenn man nach wiederholtem Hören seine vielen Gedanken auseinanderzuhalten, zu ordnen und das Ganze zu übersehen vermögen sollte, dann wird man vielleicht Gefallen an dem Werke haben. Jetzt war das nicht möglich. Einer meiner Freunde zitierte am Schlusse des Stückes einen bekannten Dichterausspruch, in dem vom Kopfe und von einem Mühlenrade die Rede ist. Wie die vortreffliche Pianistin *Kwast-Hodapp* das ohne Noten spielen konnte, das erregte allgemeine Verwunderung. — Es wurde erfreulicherweise von unsern beiden grofsen Gesangsinstituten in den letzten Tagen viel geistliche, meist ältere Musik aufgeführt. Auf Wunsch des Kaisers trug der von Prof. *S. Ochs* geleitete Philharmonische Chor eine Reihe herrlicher Kompositionen von *J. S. Bach* vor: „Christ lag in Todesbanden“, „Schlage doch, gewünschte Stunde“, „Du Hirte Israels“, „Jesu, der du meine Seele“ und „Nun ist das Heil“. Der Monarch wohnte dem vortrefflich ausgeführten Konzerte während seines ganzen Verlaufes bei. Die Singakademie führte nacheinander sechs von ihrem Direktor Prof. *G. Schumann* zusammengestellte Psalmen von 1585 bis 1911 — das heifst von Schütz bis Reger — aus. Für die reichen Bemerkungen, die sich an diese Werke knüpfen liefsen, ist ja an dieser Stelle nicht Raum. — Von den vielen Solisten soll nur des so sehr selten hier erscheinenden Geigers *Jan Kubelík* gedacht werden. Lange Jahre hindurch kam er gar nicht zu uns, weil wir bei

seinem ersten Auftreten nicht in Entzücken über ihn geraten waren. Da entschädigte ihn denn Amerika durch Bewunderung und durch Dollars. Jetzt, wo wir noch manchen andern und bedeutenderen jungen Geiger kennen gelernt haben, ist er uns erst recht kein Phänomen mehr. Aber man mufs ihn doch einen Virtuosen ersten Ranges nennen, dem — von einigen Intonationsmängeln abgesehen — in bezug auf Feinheit des Vortrags und Fertigkeit des Spiels auch das Schwierigste gelingt. Für seinen Kunstgeschmack aber spricht es nicht, dafs er das prächtige Vokalsextett aus der Lucia in einer Übertragung für Sologeige spielte.

## Die Uraufführung des „Rosenkavalier“ von Richard Strauß.

(26. Januar 1911 in Dresden.)

Von Prof. Otto Schmid.

Der „Rosenkavalier“ — die böse Welt nannte ihn schon „Reklamekavalier — hat seine Antrittsvisite hinter sich. Kam, sah und siegte er? — So schlechthin wird man die Frage nicht bejahen können. Der Erfolg war zum mindesten kein ungeteilter. Vieles hatte gefallen, vieles nicht. Einig war man nur darüber, dafs kräftig gekürzt werden müfste. Auch der Enthusiasmus am Abend der Uraufführung hielt sich in Grenzen. Es war mehr die spannende Erwartung auf eine „Sensation“, die sich Luft machte, als spontane Kundgebungen des Wohlgefallens. Im Grunde genommen überwog ganz sicher ein Gefühl der Enttäuschung. Der Rummel vorher war zu grofs gewesen! Man erwartete zum mindesten eine musikalische Komödie wie „Figaros Hochzeit“ oder eine Buffonerie wie den „Barbier von Sevilla“, natürlich noch obendrein auf den besonderen neuzeitlichen Geschmack hingearbeitet, so etwas also, was den „Salome“- und „Elektra“-Straufs kaum wieder erkennen liefs. Man hatte ja immer davon munkeln hören, dafs Richard Straufs, als grofser Mozart-Verehrer bekannt, uns nunmehr auch einmal „Mozartisch“ kommen werde. Als wenn er so aus seiner Haut fahren, seine musikalische Vergangenheit gleichsam hätte abschütteln können! Darüber müssen wir uns denn nun doch schon klar sein, dafs Straufs seine musikalische Ahnen in der Richtung Berlioz, Liszt, Wagner hat, und damit ist zugleich gesagt, dafs er in musikalischen Dingen Antipode Mozarts ist. An die Stelle der „Bühnensinfonien“, wenn man so sagen darf, des Bayreuther Meisters setzte Straufs „szenische Illustrationsmusiken“, er ist je fest überzeugt, mit dem Orchester Alles darstellen, Alles ausdrücken zu können. Die menschliche Stimme ist ihm ein „Instrument“ mehr. Und wie war es bei Mozart? — Richard Wagner sagte von diesem Meister: „er hauchte seinen Instrumenten den sehnsuchtsvollen Atem der menschlichen Stimme ein, der sein Genius mit vorwaltender Liebe sich zuneigte.“ — Das prinzipielle Antipodentum Mozarts und Straufsens erhellt, dünkt uns aus diesen Sätzen zur Genüge, Straufsens Gedankengang war jedenfalls auch nicht der, den man ihm suggerieren wollte, den nämlich, dafs er Mozarts Bahnen wandeln wollte. Vielmehr meinte er ganz einfach, mit seinem Illustrationsorchester auch eine „Komödie“ „illustrieren“ zu können. Gute Freunde mögen ihm noch obendrein vorgeredet haben, er habe ja seine Begabung für das heitere Genre zur Genüge in „Feuersnot“ und „Till Eulenspiegel“ bekundet. Nur übersehen sie dabei, dafs das erstgenannte Werk stilistisch durchaus in den Bahnen des Wagnerpathos wandelt und ebensowenig eine „Komödie“ ist wie — Wagners „Meistersinger“. „Till Eulenspiegel“ aber beweist nur, dafs Straufs den orchestralen Scherzostil meistert, nichts weiter. Auf einem ganz andern Blatte aber steht es, ob ein Orchesterkomponist de pur sang, wie es Straufs ist, auch eine „Komödie“ schreiben kann, noch dazu eine solche, die textlich ausgesprochenermafsen zur Buffooper hinüberneigt. Es ist uns schwer verständlich, wie Straufs nicht selber zu der Erkenntnis kam, dafs er in den komischen Situationen des zweiten und dritten Aktes seines Werkes nur vokaliter hätte wirken können! Man erkennt eben daraus nur, dafs er halt nicht aus seiner Haut herauskommen kann. Jedenfalls also, das sei vorangeschickt, in den monierten Stellen ist die Achillesferse des Werkes zu suchen, hier ist es sterblich. Seine Schönheiten liegen da, wo Straufs rein oder doch vorwiegend orchestral wirken kann: denn darüber wolle man sich doch nicht täuschen, dafs das inmittels schon zu einer gewissen Berühmtheit gelangte Terzett im dritten Akt eine ausschliefslich klangliche Wirkung hat, dafs von einer besonderen musikalischen Charakteristik der handelnden Personen in der Stimmenführung, etwa im Sinne Mozarts, keine Rede ist. Es ist eben auch da immer wieder das orchestrale, Moment, das farbige Fühlen, das zum Ausdruck kommt. Stimmung und Farbe, das sind ja die beiden Momente, auf deren meisterliche Verwendung sich Straufs als Adept der Berlioz-Lisztschen und Wagnerischen Schule meisterlich versteht. Nichts schöneres in dieser Hinsicht hat er geschrieben als die Monologszene der Marschallin im ersten Akt. Hier entwickelt er eine Zartheit und Feinheit der Empfindung, die man anstaunen mufs. Die köstliche Stelle beispielsweise:

> Manchmal steh ich auf in der Nacht
> und laß die Uhren alle stehen usw.

mit den sonoren Glockenschlägen im Orchester ist von zauberhafter Wirkung. Und ähnliche Momente gibts im dritten Akt, in der von Mondglanz übergossenen Liebesszene des Rosenkavaliers und seiner lieblichen Erwählten, im zweiten machen wir den farbenhellen Auftritt des Rosenkavaliers namhaft. Also man sieht, wir sind nicht blind dagegen, was Straufs kann! — Nur eben die Hauptsache konnte er nicht, nämlich eine musikalische „Komödie“ schreiben, wie er es doch versprochen hatte. Wir glauben überhaupt, dafs bis wir wieder soweit kommen, für eine solche den Stil zu finden, längere Zeit vergehen wird. Vorbedingung wäre eine Emanzipation von der Überwertung des Orchesters den Singstimmen gegenüber wie sie jetzt gang und gäbe ist. Es ist ja fast soweit gekommen, dafs man Gesangesmelodien nur noch in — Operetten (!) hört, und die Leute, die sich gern an solchen erfreuen, aus den Opernhäusern in die der leichter geschürzten Schwestermuse geweihten Tempel treibt. Traurig, aber wahr! —

Soll man nun noch Stellung nehmen zu der Frage, ob der „Rosenkavalier“ eine längere Lebenskraft bekunden wird? — Zwei Umstände sprechen zu seinen Gunsten. Einmal hat er sobald keine Konkurrenz zu fürchten. Wer schreibt heute eine wirkliche musikalische Komödie? — Dann wird die Reklame nachwirken und Straufs wird durch neue Werke das Interesse für seine älteren immer wieder zu beleben wissen. Darum ist uns nicht bange. Heifst

es doch, er habe sich einem der französischen Herren der Presse gegenüber dahin ausgesprochen, er gedenke sich mehr und mehr von allen Berufsgeschäften als Dirigent zurückzuziehen und bald ausschliefslich und allein noch seiner kompositorischen Tätigkeit zu leben. Also, qui vivra verra.

In dieser hiesigen Uraufführung hatten die Hauptrollen Fräulein *v. d. Osten*, Fräulein *Siems*, Frau *Nast* und Herr *Perron* inne. Unüberbietbar schön waren die Leistungen der Königl. Kapelle unter *Schuch* und von einem ungewöhnlichen Glanz und Reichtum die Dekorationen und Kostüme (nach Prof. Roller-Wien). Inmittels ist bereits eine zweite Rollenbesetzung geplant, die Fräulein *Tervani* Fräulein v. d. Osten und Herr *Lordmann* Herrn Perron vertreten lassen soll. Die Leitung wird dann Herr *Kutzschbach* übernehmen.

## Monatliche Rundschau.

**Hamburg.** 1. Januar. Das zweite Konzert der Berliner Philharmonie (Prof. *Nikisch*) brachte, wie manchmal, keine Solovorträge. Als Neuheit, umgeben von Schumanns C dur-Sinfonie und der Fünften von Tschaikowsky gab es ein recht amüsantes hypermodernes Charakterstück des Russen Ljadow (geb. 1855) „Kikimora“ Volksmärchen. Der Komponist, ein enrangierter Vertreter des Jungrussentums gestaltet seine Sprache ähnlich der des Franzosen Debussy rein fantastisch mit Verzicht auf eine feststehende Tonart. Nikisch bemeisterte den Orchesterapparat in rühmenswerter Weise. Vorzüglich gelangen auch Schumann und Tschaikowsky. — Aufserordentlich reich war die Teilnahme, die Felix Mottl im Vereinskonzert des Verein Hamburger Musikfreunde bewiesen wurde. Mozarts bekannte G moll-Sinfonie, Mozarts entzückende kleine Nachtmusik, Wagners Siegfried-Idyll und Beethovens grofse Leonore Ouvertüre gelangten an diesem Abend prächtig zur Ausführung. Der hohe künstlerische Ernst mit dem Mottl jede Aufgabe beherrscht, zeichnete auch diese Ausführungen in jedem einzelnen Zuge wieder aus.

Von den vielen anderen Orchester-Konzerten, unter denen sich besonders die populären und volkstümlichen Sinfonie-Konzerte des Verein Hamburgischer Musikfreunde auszeichnen, um so mehr, da sie namentlich unter *Jose Eibenschütz* mancher Neuerscheinung den Weg in die Öffentlichkeit bereiten, erwähne ich gedrängter Kürze wegen nur das Konzert am 8. Dezember, in dem Göhlers Bearbeitung der hier selten gehörten echt Mozartschen Geist ausströmenden Ballettmusik Les petits riens, Gust. Mahlers heute fast matt erscheinende erste Sinfonie und ein Violinkonzert des spanischen Geigenvirtuosen Joan Manen (geb. 1883) zu Gehör kam. Unser trefflicher Havemann gab unter Leitung des Komponisten in der Prinzipalstimme des erstaunliche Schwierigkeiten bietenden orientalisch gefärbten und dabei vieles Selbständige aufweisenden Konzerts eine Leistung ersten Ranges. — Ein Kompositions-Konzert veranstaltete der in Altona-Flottbek wirkende *Emil Renner*. Renner geht seinen Weg auf der oft betretenen Heerstrafse der Melodik. Er ist durchaus Ästhetiker, doch steht sein Kontrapunkt unter dem ausschliefslichen Zeichen der vielgbrauchten Imitation der Ober- und Unterstimme.

Das zweite Sinfonie-Konzert (Prof. *Woyrsch*) brachte aufser dem von Havemann technisch sicher gespielten aber nicht überall rein intonierten Mozartschen A dur-Konzert, eine höchst verdienstliche Aufführung der Neunten von Beethoven. Das Soloquartett (Frau *Neugebauer-Ravoth*, Herr *Pinks* [Leipzig] und das Ehepaar *Hellmrich*) bewährte sich vortrefflich. Grossen Erfolg hatte das zweite Orchester-Konzert des temperamentvollen Prof. *F. Neglia* in der Vorführung der 9. Sinfonie und dem Te Deum von Bruckner. Als Solisten gaben Frau *Maria Quell* und Herr *R. Hell* höchst Anerkennenswertes. Ein sehr ernstes Konzert veranstaltete *Emanuel Stockhausen* im Verein mit der Cäcilia unter Prof. *Spengel* in der Wiedergabe des „Schicksalslied“ und Schumanns „Manfred-Musik“ mit verbindender Deklamation. In dem erstgenannten Werke hätte der Chor in geeigneten Momenten mehr aus sich heraus gehen müssen. Stockhausen sprach den verbindenden Text in vornehmer Weise. Für die kleineren Partien waren fähige Schüler Stockhausens gewonnen.

In den vielen Kammermusik-Konzerten des Januar (Böhmisches Streichquartett, Brüsseler Streichquartett, Quartett Bignell, Trio-Konzert Prof. Kwast usw.) erschienen nur zwei Neuheiten, die Sonate für Cello und Klavier. A moll Op. 116 von Reger (die Herren *Kwast* und *Sakom*) und Joseph Laubers dritte Sonate für Klavier und Violine B dur Op. 28 (der Komponist und Konzertmeister *Bignell*) Das Regersche Werk zeichnet sich vorteilhaft andern Kammermusik-Kompositionen des Tonsetzers gegenüber aus. Es ist zugänglich, weniger ausgedehnt und bringt in bezug auf Erfindung manches Interessante. Gleich vorzüglich als die Ausführung des Regerschen Werkes war die der Lauberschen Sonate, deren Kern in einer klaren Durchführung der inhaltvollen Motive ruht.

Februar. Von allen ernst künstlerischen Vorkommnissen, die der bewegte Januar brachte, erweckten namentlich drei gröfsere Neuheiten, die Sinfonie No. 2 C moll Op. 85 von Hugo Kaun, H. Bischoffs D moll-Sinfonie und das Klavierkonzert F moll Op. 114 von Max Reger die gröfste Anteilnahme. Das Kaunsche Werk, das Prof. Nikisch im 3. Konzert der Berliner Philharmonie in prächtiger Ausführung hier zur Kenntnis brachte, macht den Eindruck einer freien Fantasie nordischen Charakters. Es wirkt weniger durch Eigenart selbständiger sich auf motivische Durcharbeitung stützende Erfindung als durch interessante, sich auf das Können eines ausgereiften Musikers stützende Kunst der Instrumentation. Am wenigsten vermochte der Schlufssatz in seiner grotesken Haltung zu interessieren Von einem anderen mehr fesselnden Gesichtspunkte aus ist die freundlich anmutende Sinfonie von Bischoff aufzufassen. Hier vereint sich wirkliche Begabung mit rühmenswerter Kunst. Fällt auch der Schwerpunkt auf die Ecksätze, die dem Ganzen einen künstlerisch einheitlichen Rahmen geben, so wirken nicht minder Satz 2—3 durch musikalischen Flufs und Neuheit der Gestaltung. v. *Hausegger* brachte die Uraufführung des in sich künstlerisch abgeschlossenen Werkes im sechsten Konzert unserer Philharmonie plastisch zu Gehör und hat damit wieder seine erfolgreiche Wirksamkeit um ein goldenes Gedenkblatt bereichert. Das Regersche Konzert, welches unter Leitung des Komponisten im 7. Philharmonischen Konzert in der

Prinzipalstimme bewunderungswürdig von der phänomenal begabten Frau *Kwast-Hodapp* seine zweite Vorführung erfuhr, fand keine Zustimmung. Ein grofser Architekt führt hier ein Gebäude auf unsicheren Pfeilern auf, das schwerlich von Bestand sein wird.

Überall werden grofse Anläufe genommen, aber zu keinem daraus resultierenden Ergebnis geführt. Das Konzert, dem an demselben Abend unter Reger dessen hier schon früher gehörte Orchester-Variationen über ein J. Adam Hillersches Thema voraufgegangen, hatte entschieden Propaganda für die wundervolle von v. Hausegger feinsinnig geleitete Mozartsche Esdur-Sinfonie gemacht. — Eine bemerkenswerte Neuheit war das von *F. von Vecsey* im III. Nikisch-Konzert mit schönem Ton und Ausdruck gespielte Dmoll-Konzert Op. 47 von Sibelius. Weitere Neuheiten brachten beide Institute nicht. Dagegen gab es im vierten populären Sinfonie-Konzert des Verein Hamburgischer Musikfreunde unter Leitung des verdienstvollen *J. Eibenschütz* eine lebensfrohe, warme Melodik ausströmende Orchester-Dichtung „Meine Jugend" des national böhmischen J. B. Förster, die mit Dank aufgenommen wurde. Die am selben Abend vorgeführte englische Rhapsodie „Brigg Fair" von F. Delius vermochte kaum vorübergehend zu interessieren.

Die auch in den letzten Monaten reich vertretene Kammermusik, deren Höhepunkt in einem prachtvollen Beethoven-Abend des böhmischen Streich-Quartetts ruhte, brachte aufserdem am ersten Abend der Brüsseler neben der klangschönen Wiedergabe Mozartscher und Beethovenscher Werke, den hier ersten Vortrag des virtuos dankbaren Klavierquartett Op. 41 von Saint Saëns unter pianistischer Mitwirkung unseres tüchtigen *W. Ammermann*. Der zweite Abend der vorzüglichen Künstler Prof. *Kwast*, *Havemann* und *Sakom* bestand aus Mendelssohns Cmoll-Trio, dem Horntrio Op. 40 von Brahms und der eigenartigen, aber interessanten Novität Trio Op. 32 von St. Krehl. Die Hornpartie wurde vorzüglich von Herrn *A. Döscher* geblasen. Im Hinblick auf die aufeinander folgenden beiden langsamen Sätze des Krehlschen Trios hatte man das Allegretto (Satz 3) als Satz 2 gespielt; ein selbständiges Vorgehen, das schwerlich der Absicht des Komponisten entsprach. Prof. Emil Krause.

— Die vom Vorstand des Diöcesan-Cäcilien-Vereins Paderborn herausgegebenen Zeitschrift „Die Kirchenmusik" wird mit dem 11. Jahrgang ihr Erscheinen einstellen.

— Die Firma Procure de Musique Religieuse 22 und 24 rue Jeanne d'Arc in Arras (Frankreich) eröffnet einen Wettbewerb für musikalische Kompositionen, dessen Gegenstand Drei Stücke für Orgel oder Harmonium, von zusammen höchstens 10 Seiten bilden sollen. Eine Summe von 3000 Fr. in bar wird unter die Sieger verteilt werden. Nähere Bedingungen von obiger Firma!

— Am 1. September v. J. ist in der Stadt Braunschweig ein Lyzeum für Blinde und Schwachsehende errichtet worden.

Das Blinden-Lyzeum hat sich die Aufgabe gestellt, Blinden und Schwachsehenden beiderlei Geschlechts und jeden Alters eine ihren Anlagen und Neigungen entsprechende höhere Schul- bezw. musikalische Bildung als Vorbereitung für eine geistige Berufstätigkeit zu geben. Dieser Aufgabe gemäß wird das Blinden-Lyzeum aus einer höheren Lehranstalt mit den Lehrplänen und Zielen der höheren Lehranstalten für Sehende, einer Abteilung für höhere musikalische Ausbildung und einer Fachschule für Berufsbildung bestehen. Näheres Braunschweig, Görderlingerstraße 43.

— Im Herbst dieses Jahres erscheint als Op. 119 von *Max Reger* „Die Weihe der Nacht" (Hebbel) für Altsolo, Männerchor und Orchester.

— Im September dieses Jahres veranstaltet der „Kirchenchorverband im Herzogtum Gotha" ein Verbandsfest in Gotha. Der Verband sieht als eine seiner Aufgaben auch die an, die Instrumentalmusik in den Landgemeinden zu heben, und wird deshalb auch eine Anzahl Musikkapellen aus Landgemeinden beim bevorstehenden Feste auftreten lassen.

— Durch den am 18. Februar erfolgten Tod des Professors *Ernst Reuß* hat Dresden einen seiner hervorragendsten Tonkünstler verloren. Reuß war 1851 in Neuyork als Sohn deutscher Eltern geboren. Seine Ausbildung erhielt er in Deutschland.

## Besprechungen.

### Entgegnung.

In Nr. 10, XIV. Jahrganges der „Haus- und Kirchenmusik" erschien eine Besprechung meines Leitfadens beim Singen und Sprechen, Leipzig, Fr. Brandstetter, 3. Auflage, deren Charakter mich veranlaßte, schweigend darüber hinwegzugehen. Ebenso sahen deswegen auch meine Schüler vorläufig davon ab, sich mit dem Rezensenten in eine Fehde einzulassen. Meinten wir doch: Wer fachmännisch unterrichtet ist, weiß Bescheid und Laien kümmern sich nicht um Lehrbücher, noch weniger um ihre Besprechungen.

Leider machte ich aber die Erfahrung, daß gerade von seiten einiger Gesanglehrer diese Angelegenheit recht unkollegial aufgebauscht und ausgenützt wurde. Darum sehe ich mich genötigt, hier erklärende Worte folgen zu lassen:

Zum besseren Verständnis bitte ich jedoch die geehrten Leser, vor dem Weiterlesen die fragliche Kritik (S. 162) und auch die auf S. 161 vorhergehende Besprechung des Anna Lankuowschen Buches „Die Wissenschaft des Kunstgesanges", die aus der gleichen Feder stammt, nochmals zu lesen. Dort befürwortet nämlich der Rezensent eine Lehrweise, bei welcher die Stimme von der Fistel aus — gemeint ist höchstwahrscheinlich Falsett — geschult wird. Ich mache nun darauf aufmerksam, daß meine Fachschriften, sowie meine Apparate lediglich entstanden sind, um das Falsett als allgemeinen Fehler und die Wurzel aller Fehler zu kennzeichnen. Zur Erkennung und Bekämpfung des Falsettes suchte und fand ich sichere Wege und gab sie in uneigennütziger Weise bekannt. Ich hatte aber dabei nicht nötig, in einer solchen Weise, wie sie die fragliche Kritik zeigt, gegen Andersgesinnte vorzugehen; denn ich durfte das Vertrauen zu meiner Sache haben, daß sie sich, vielleicht allmählich, aber doch sicher durchsetzen werde. Ich freue mich aus der Fachliteratur konstatieren zu können, daß immer mehr Fachleute in meine Front einschwenken. Es geht daher zur Genüge aus des Herrn Rezensenten Kritik hervor, daß er theoretisch und praktisch — wie er zu unserer Genugtuung hier in Leipzig bewiesen hat — einem ganz anderen Tonideal nachstrebt wie ich. Über Geschmack läßt sich auch hier nicht streiten.

Für solche aber, die Nutzen aus pädagogischen Schriften schöpfen, möchten nachstehende Erklärungen vielleicht von Wert sein.

Es ist unter Lautphysiologen und Phonetikern Sitte, eigentümliche Klang- oder Ansatzverschiedenheiten als stimmlichen Charakter anzusehen, während sie einfach, öfter erscheinende Fehler sind. Leider ist dies allgemein übliche Verfahren der Grund zu jenen bedauerlichen Mißverständnissen, die das Falsett, die Register und der Glottisschlag verursachten. Da zu deren Klärung jede Gelegenheit aufgegriffen werden muß, tue ich es auch an dieser Stelle.

Der Fehler, in der Tiefe die Stimme zu forcieren und in der Höhe, oft schon gar in der Mitte, flach zu geben, führt zu Resonanzunterschieden, die zwei, drei sogar bis sechs Register vortäuschen. Für so und soviele verschiedene Klangeffekte pflegt man Namen zu

erfinden, statt die Umstände, durch welche die Verschiedenheiten bedingt sind, zu studieren und auszumerzen. Wir sollten bedenken: Wenn die Natur wirklich Ungleichheiten geschaffen hätte, so könnten wir diese mit allem Raffinement nicht ausgleichen, sondern höchstens überbrücken, sie würden aber immer als „verschieden" zu erkennen sein. — Wie es bei der Stimmschulung vermittels der Registerschulung auch der Fall ist. — Da es jedoch möglich ist, wie ich jederzeit praktisch nachweisen kann — und ebenso viele meiner Schüler an den Kinderstimmen in der Volksschule — eine Stimme so zu erziehen, daß sie, unter völliger Ausschaltung von Registern, in ihrer ganzen Ausdehnung nur einen Klangcharakter zeigt, so ist damit klipp und klar der Beweis erbracht, daß die Natur keine technischen Verschiedenheiten für die Tongabe kennt, sondern nur physikalische. Ungleichheiten bei der Tongabe sind technische Fehler. Also ist das Falsett kein angeborener Stimmeffekt, sondern ein anerzogener Klangdefekt, nicht eine Veranlagung, sondern eine fehlerhafte Technik.

Wie man in der Allgemeinheit um Falsett — ohne Verständnis für die richtige Sache — streitet, so eifert man auch ohne Erkenntnis der organischen Tatsache gegen den „Glottisschlag". Es gibt beim Singen keine andern Gefühle im Stimmapparate wie beim Flüstern. Die Atemgabe darf den Stimmton in keiner Weise belasten. Das Ziel eines glücklichen Studiums ist eleganter konzentrierter Stimmtoneinsatz: der Glottisschlag, den jedoch eine unfreie, unreine Stimme nicht ermöglicht. Er ist also der natürliche Vorgang eines jeden Stimmtones und immer am äußeren Kehlkopf deutlich zu spüren. Am deutlichsten tritt er beim Vokaltoneinsatz, zumal in deutscher Sprache in Erscheinung. Nun wird fortwährend vor dem sogenannten „harten Einsatz" gewarnt, welcher der Stimme schaden soll. Was jene Theoretiker jedoch angreifen, ist ein Fehler neben dem Glottisschlage. Dieser fragliche Effekt soll an seiner Stelle — da der Stimmeinsatz nicht fein konzentriert arbeitet — wirken. Wiederum ist dieser Fehler auch durch die Flüstersprache zu erklären, denn ohne, daß der Stimmton hier mitwirkt, ist doch oft der übertriebene harte krächzende Einsatz schon daneben zu hören.

Diese Erklärung glaubte ich geben zu müssen, weil die beiden Buchbesprechungen zusammenstehen und weil vor allem damit die Stellung des Rezensenten gegenüber meinen Arbeiten und Anschauungen gekennzeichnet wird.

Nun noch einige merkwürdige Stellen aus der Kritik.

Der Rezensent eifert gegen das Wort „Leitfaden". Ein Leitfaden ist nicht die Skizze einer Lehrweise, sondern man benennt mit diesem Namen einen Lehrgang, welcher von den elementarsten Anfängen sich stufenmäßig durch alle Stationen der einschlägigen Zweige schlängelt, durch Erfahrungen, Wissen zum Können geleitet. Wohl ist es möglich, daß manchem sehr begabten Sänger mein Lehrgang als allzu natürlicher, unnötiger Übungsstoff erscheint. Bewußt können ihm dann aber die physikalischen und phonetischen Vorgänge unseres Laut- und Wortsystems nicht werden. Nur durch die Wissenschaft gelangen wir zur Kunst. Deshalb stellt trotzdem der Leitfaden in erschöpfender und kürzester Art die elementare Sache alles Singens und Sprechens dar, und nämlich so einfach und erschöpfend, daß der Rezensent sie übersah. Sie sollte deshalb doch von jedem Lehrer und Sänger usw. beherrscht, also auch respektiert werden.

So wie der Übungstoff in 3. Aufl. 1903 erschien, veröffentlichte ich ihn 1893. Da wurden nur wissenswerte anatomische und sehr nötige, wichtige physikalische Zusätze hinzugenommen. Ich habe inzwischen mehrere hundert Schüler, einzeln und in Kursen unterrichtet und sicher hat ein jeder, der sich für die Reform im Gesang interessiert, dies oder jenes gehört oder gelesen. Der Referent steht mit seiner Beurteilung beinah „in splendid isolation" da.

Von großer Bedeutung für das Unterrichtswesen muß es aber sein, daß der Rezensent die wissenschaftlichen Belege dafür erbringt, weshalb der Vokalton „u" als Ausgangspunkt für das Erkennen der Resonanz und als natürlichster Stimmton schädlich für die Stimmorgane sei.

Schließlich möchte ich ihn auf die — gerade für seine Stellung im öffentlichen Leben — auffällige Kritik über den Zusammenstoß der Konsonanten hinweisen. Auf die Richtlinien, die uns das ästhetische Feingefühl vorzeichnet, will ich nicht eingehen. Aber eine Frage möchte ich mir erlauben: Kennt der Herr Rezensent das von der Bühnengenossenschaft ausgearbeitete und von Prof. Dr. *Siebs* im Jahre 1898 herausgegebene Buch „Deutsche Bühnensprache"? Dort sind meine bereits in der Ausgabe von 1893 niedergelegten Anschauungen bestätigt worden!!

Leipzig, Februar 1911. Aug. Böhme-Köhler.

Die 162 Seiten des **Bachjahrbuches für 1909**, Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, bieten der Belehrung reichen Stoff. Am wichtigsten ist die Sturmsche Übersetzung aus E. Dannreuthers Musikal-Ornamentation: Die Verzierungen in den Werken von J. S. Bach. Das recht schwierige und weitschichtige Kapitel dieser Verzierungen hat für den Vortrag so große Bedeutung, daß das Studium an der Hand einer so gründlichen Studie unumgänglich ist. R. Handke stellt seinen Artikel Das Linearprinzip J. S. Bachs auf die Sätze: „Nicht in unheilkündendem Tongetöse und in der wilden Flucht harmonisch-figuraler Kombinationen kulminiert die Kunst der Töne, sondern in der großen und geordneten Gliederung reiner und edler Gedankenarbeit. Man versteht darunter, in graphischer Weise dargestellt, die klare Linienführung in der Struktur des Kunstwerkes und den damit verbundenen Wechsel der Gefühlsmomente, wie er sich durch die eigenartige Charakteristik des musikalischen Gedankens kennzeichnet." Objekt der Betrachtung ist die e moll-Fuge aus dem Wohltemperierten Klavier. Die Bemerkungen Nefs über Bachs Verhältnis zu den Klavierinstrumenten weisen auf die Bevorzugung des Cembalo hin mit Gründen, die manches für sich haben. Der Abdruck eines bis 1842 ungedruckten g moll-Trios wird durch eine Untersuchung darüber eingeleitet, ob die Tenorarie aus der 166. Kantate, deren Oboestimme und Continuo im ersten Teile mit Oberstimme und Baß des Trios im wesentlichen übereinstimmen, später als dieses komponiert ist. Oppel, der Verfasser der Einleitung, bejaht die Frage. Historischen Charakter trägt auch der Aufsatz Wustmanns: Konnte Bachs Gemeinde bei seinen einfachen Choralsätzen mitsingen? Desselben Verfassers Betrachtungen zum ersten Teile der Matthäuspassion kommt dagegen in der zutreffenden Polemik gegen die Heupsche Auffassung unmittelbar auch praktische Bedeutung zu. Buxtehudes musikalischer Nachruf beim Tode seines Vaters, der dem Bande beiliegt, wird von Reinhold Oppel mit wenigen Bemerkungen begleitet, die der hervorragenden kontrapunktischen Kunst dieses Altmeisters gelten. Endlich nimmt A. Schering zu den Beschlüssen des Dessauer Kirchengesangvereinstages in temperamentvoller Weise Stellung. Laßt dem Künstler Bach, was des Künstlers ist, und schneidert ihn nicht aus theologischen Zweckmäßigkeitsgründen für den praktischen Gebrauch zurecht! Eine bachphilologische Kontroverse ist als Mitteilung dem Buche angehängt.

Der Verlag Breitkopf & Härtel hat eine allgemeine Inhaltsübersicht über die **Gesammelten Schriften Franz Liszts** von Dr. *Julius Kapp* in den Buchhandel gebracht, die für die Orientierung eine Erleichterung bedeutet. Zugleich ist die dritte neubearbeitete Auflage der La Maraschen Übersetzung der Lisztschen Broschüre über Friedrich Chopin als erster Band der Gesammelten Schriften erschienen. Einer erschöpfenden Kenntnis der Persönlichkeit und des Lebensganges Chopins entsprungen, enthüllt das Buch nicht nur alle Köstlichkeiten seiner Kunst und seines Wesens, es ist zugleich ein wunderbares Dokument für Liszt, für die Fülle seines Wissens, die Feinheit seiner Beobachtung, die zarte Empfänglichkeit seines Gemüts, seine Hingabe an den Freund, seine Religiosität und seine erhabene Auffassung von Kunst und Künstler. Und auch die Übersetzung läßt die Kunst seiner Sprache spüren. Einen Fehler freilich hat sie, der das Vorlesen nicht zum Genuß macht, sie ist im Satzbau nicht frei genug, soviel Fleiß auch nach dieser Seite hin auf sie offensichtlich verwendet ist. — Einer besonderen Empfehlung bedarf dieses reiche Buch nicht. Franz Rabich.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.




**XV. Jahrgang.**
**1910/11.**

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

**Nr. 7.**
Ausgegeben am 1. April 1911.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 S. Text und 8 S. Musikbeilagen.
**Preis:** halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen
durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
**Anzeigen:**
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.





# „Reitmotive".

## Ein Kapitel vorwagnerischer Charakterisierungskunst.

Nebst Bemerkungen über das künstlerische Verhältnis Richard Wagners zu Karl Loewe und Notation sämtlicher Reitmotive.

Von Dr. **Leopold Hirschberg** (Berlin).

(Fortsetzung.)

6. Frau Twardowska (gedichtet von Adam Mickienwicz). Op. 51, Nr. 2[1]). Twardowski, der polnische Faust, besteigt ein ihm von Mephistophel herbeigezaubertes Roß. Ein Mensch auf einem Teufelspferde galoppierend:




Hier haben wir kein Nachtgemälde, sondern sind inmitten einer lustigen Zechgesellschaft in einer Schenke; das Ganze atmet fröhlichen Scherz, und im scherzando trabt der Reitersmann.

7. Odins Meeres-Ritt (gedichtet von Aloys Schreiber). Op. 118. Zum Helgoländer Schmiede Oluf kommt Odin um Mitternacht, um sich seinen Rappen beschlagen zu lassen und dann nach Norwegen in Windeseile zu reiten. In dieser gewaltigen Ballade, zu der der Meister auf einer Nordlandsreise begeistert wurde, konnte er sich in seinem Lieblings-Motive (denn so können wir nunmehr schon das Reitmotiv nennen) förmlich ausleben. Und so haben wir hier auch drei verschiedene Themen zu unterscheiden, die aber gewissermaßen durch ein geistiges Band miteinander verknüpft sind und auch in musikalischer Hinsicht deutlich ein Fortschreiten vom Kleinen zum immer Größeren erkennen lassen. Wie wir bei Richard Wagner immer wieder und wieder die Kunst bewundern müssen, mit der er aus den allereinfachsten, ja primitivsten Tongebilden durch stets neue Veränderungen und Kombinationen die gewaltigsten Motive erstehen läßt[1]), so werden wir auch seinem

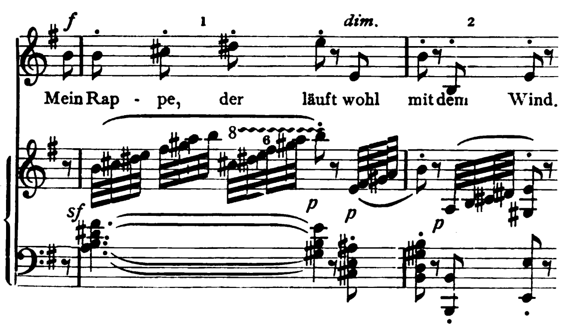
[1]) Diese Opus-Bezeichnung ist aus einem handschriftlichen Verzeichnisse Loewes entnommen. Das Werk erschien nicht zu seinen Lebzeiten, sondern ist zum erstenmal in Bd. 7 der Gesamt-Ausgabe gedruckt.

[1]) Man denke an die Grundmotive des „Tristan" und des „Ringes" und ihre Ausgestaltung im Laufe der Werke.

Geistesgenossen Carl Loewe unsere Hochachtung nicht versagen, da auch er in gleicher Weise aus Einfachem ganz Gewaltiges bildet. Zunächst tritt markant das ungeduldige Stampfen des Rosses hervor:




Hier haben wir schon im Motive selbst eine Steigerung: die chromatischen Rhythmen in Takt 1 und der ersten Hälfte von Takt 2 erfahren in der zweiten Hälfte des letzteren durch den drei Töne umfassenden Vorschlag eine diatonische Vergrößerung, die in Takt 3 wieder etwas abklingt. Als eine weitere Steigerung im diatonischen Sinne ist im zweiten Reit-Motiv der eiligst zur Höhe fliegende 32tel-Gang aufzufassen, der dann abermals sich verkleinert:



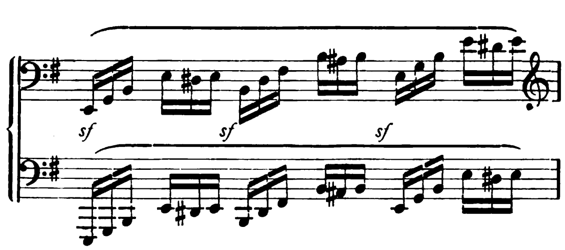

So würde Takt 1 mit der zweiten Hälfte von Takt 2 des ersten Motivs korrespondieren, und Takt 2 mit Takt 3. — Aber erst im dritten Reitmotiv, das nun zur Schilderung des wirklichen Rittes dient:




tritt der gebrochene Dreiklang hervor, ähnlich wie in Nr. 3 und 4, und doch wieder neu, diesmal in strengem Einhalten von Moll und Dur in je einem Takte und des Aufbaus der folgenden Akkordreihe auf der Dominante der vorangehenden:

Takt 1: A moll — Dominante — E moll,
Takt 2: F dur — Dominante — C dur,
Takt 3: F dur — Dominante — C dur,
Takt 4: D moll — Dominante — A moll,

wieder auch im typischen Triolenbau, der sich im Nachspiel, als der Rappe schon dem Blick des erschütterten Oluf entschwunden ist, zu folgender großartiger Koda ausgestaltet:





8. Die Hochzeit der Thetis (gedichtet von Schiller). Op. 120. Das Centaurenmotiv dieser großen Kantate für Solo- und Chorgesang ist zu charakteristisch, als daß es in dieser Betrachtung übergangen werden könnte, wenn es auch ganz streng genommen kein eigentliches Reitmotiv ist. Das wuchtige Stampfen dieser Roßmenschen in vorwiegend chromatischer Fortschreitung:




wird mit zwingender Deutlichkeit vorgeführt; das Thema erinnert in der ganzen Konfiguration so sehr an das Riesenmotiv im „Ring", daß wir vergeblich bei einem andern Tondichter — die bewußten Nachtreter ausgenommen — nach einer so ungemein großen geistigen Übereinstimmung mit Richard Wagner suchen würden.

9. Agnete (gedichtet von Luise von Ploennies). Op. 134. Der Neck, ein böser Wassergeist, sprengt auf einem zauberischen Wasserrosse daher. Wieder ein neues Reitmotiv! Man muß über die schier unversiegbare Erfindungskraft des Komponisten erstaunen, der noch im hohen Alter Neues ersann und schuf. Das hier in Rede stehende Thema ist insofern noch ganz besonders merkwürdig, als ihm ein vorbereitendes Vorspiel von 4 Takten vorangeht, welches seinerseits eine ganz auffallende Ähnlichkeit mit dem Logemotiv (Chromatik, Triller und Feuerzauber-Schnippchen)[1]) zeigt, während das eigentliche Reitmotiv mit der Tonfolge des Rheinmotivs im „Ring" fast ganz übereinstimmt:




Daß hier Loewe einen Wasser-Ritt malen wollte, steht außer allem Zweifel, daher das in Takt 5 von der Singstimme zuerst gebrachte, alsdann (Takt 6) vom Baß der Begleitung aufgenommene Wasser-

[1]) Siehe Wolzogens Erklärung des „Rings".

motiv, dessen Ähnlichkeit mit dem oben genannten in die Augen springt, bei Loewe aber außer hier noch ganz ähnlich im „Hueska“ (Op. 108, Nr. 2) zur Schilderung des ruhig dahinfließenden Ebro zu finden ist. Das Typische des Rittes zeigt sich in den Stakkatos von Takt 6 und 8.

10. Tom der Reimer (gedichtet von Theodor Fontane). Op. 135. Das weiße Rößlein der Elfenkönigin courbettiert in zierlichster Weise. Wieder sind es punktierte Achtel, die dies versinnbildlichen:










Ich meine damit die kleinen Figuren in Takt 2, 4 und 6; Takt 1, 3 und 5 dient zur Illustration des Glöckchenläutens. Man sieht recht deutlich, daß dieses erste der Reitmotive mehr ein liebliches Tänzeln war, wenn man es mit dem zweiten vergleicht, wo sich das Rößlein in einen ganz mutigen Trab setzt; das sind wirkliche Reitklänge:




die wir ähnlich in der zweiten Gruppe antreffen werden.

---

## Die Pflege der religiösen Vokalmusik in Russland.

Von Prof. **Emil Krause**.

Die religiöse Musik der Russen, wie sie heute in ausgezeichneter Ausführung in Kirchenchören ohne Begleitung sich repräsentiert, findet diese charakteristische Eigentümlichkeit begründet in ihrer Entwicklungsgeschichte, die bis zu der Zeit zurückreicht, wo die Slavenapostel Cyrillus und Methodius die christliche Religion von Griechenland nach Rußland einführten. Die Anfänge der russischen Kirchenmusik reichen bis ins 9. Jahrhundert zurück, wogegen die weltliche erst von der neueren Zeit an zu einer gewissen, wenn auch nicht immer nationalen Entfaltung gelangte. Ohne Zweifel war es das Christentum, das die geistliche Tonkunst in Rußland unmittelbar nach sich zog. Ihre ersten Lehrer und Verkünder speziell des kirchlichen Ritus waren die Griechen und Bulgaren. Emanuel Castratus wird als einer der ersten griechischen Sänger bezeichnet, der im 12. Jahrhundert das Volk in den Anfängen der Kirchenmusik unterwies, deren Tonsystem zu der griechischen Theorie in naher Beziehung stand. Die Art der griechischen Einstimmigkeit, das oftmalige Konzentrieren auf nur drei Intervallschritte mit kleinen von den Sängern gemachten Abänderungen war bei dieser Überlieferung auch in Rußland üblich. Über die Notation des russischen Kirchengesanges gibt O. Riesemann in einem 1909 veröffentlichten Werke Ausführliches, das für jeden eingehend belehrend ist. Ebenso wie Religion und Sprache unter griechischem Einfluß emporblühten ist auch die Kirchenmusik unter diesem Einfluß in einer mehr als tausendjährigen Entwicklung zu ihrer Eigenart gelangt. Notenschrift, Rhythmus und Gesang sind von Griechenland übernommen und ebenso wie hier dürften beim Gesang ursprünglich auch in Rußland keine Instrumente gebraucht worden sein. Der Gesang war einstimmig und melodisch, ein rezitativisches Lesen; er variierte auf der Quinte oder der Baßnote.

Man hat in der russischen Kirchenmusik dreierlei zu unterscheiden, den griechischen Choral, den bulgarischen Gesang und eigene russische Melodie. Über den unter Jaroslaw Vladimirowicz im 14. Jahrhundert eingeführten Gesang des heiligen Johann von Damaskus (1380) heißt es: „Gott fand Gefallen daran, nicht nur durch Worte gefeiert zu werden, sondern er wollte, daß auch die Worte durch einen erhobenen Gesang bereichert werden. Dank dafür der gläubigen christlichen Seele Jaroslaws; es kamen zu ihm drei byzantinische Sänger; sie haben nach Rußland den Engelsgesang in 8 Tönen, dreistimmige Melodien, sowie den einfachen Choral zur Ehre des Allmächtigen eingeführt." Von der aus griechischen, bulgarischen und nationalen Chorälen bestehenden ältesten Musik Rußlands nähert sich der zuletzt genannte dem Rezitativ. 1656 würde der Archidiakon Melitius von dem Patriarchen Nicon von Constantinopel beauftragt, das Volk im Gesange zu unterrichten. Die Verdienste Nicons, die sich nicht auf Änderung des Hergebrachten erstreckten, gipfeln vor Allem in der Errichtung von Chören und der damit verbundenen Schulung bestmöglichster Sänger. Leitend blieben ihm die griechischen Gesänge, namentlich die des Johann von Damaskus. Nachdem die musikalischen Aufzeichnungen, die sich dem Akzent zuwandten, wie der Choral der Griechen den Stilcharakter der großen italienischen Meister angenommen hatten, beseitigte Nicon die Akzente. Die hauptsächlichsten Gesangbücher aus jener Zeit befinden sich noch heute in den Archiven der Klöster, ihr musikalischer Inhalt basiert auf den alten Tonreihen.

Von jenen, durch ihre Erhabenheit wirkenden Kirchengesängen hatte die Jetztzeit kaum noch eine Vorstellung. Verschiedene russische Chöre brachten jedoch vor Jahren manche derselben in den Großstädten Deutschlands zu Gehör.

Unter diesen nimmt der von Slavianski d'Agreneff (1838—1908) ins Leben gerufene, sich der Verbreitung der russischen Nationalmusik älteren bis neuesten Datums zugewandte Chor einen entschieden hervorragenden Rang ein. Im Herbst 1886 (22. Oktober) begann die genannte Sängerschar eine Tournee in Berlin, am 1. Dezember erschien sie in Hamburg. Wenn es auch unbestritten bleibt, daß man beim Verfolg jeder Konzertmusik absolut nur zu hören und nichts zu sehen hat, so muß man doch gestehen, daß in einem exklusiven Falle, wie diesem, neben dem Genuß der Musik selbst, auch das Anschauen der charakteristisch eigentümlichen Sängergruppe, deren Aufstellung und Kostüme einem herrlichen Bilde Makarts zu vergleichen wäre, besonders für sich einnahm. Die in echt russisch-nationaler, alt-moskovitischer Tracht gekleidete Sängerschar (12 Damen, 20 Herren und 16 Knaben) betrat, von ihrem Dirigenten Slavianski d'Agreneff gefolgt, in feierlich ernstem Zuge das Podium. Der Dirigent, wie die meisten der Mitglieder imponierten durch ihre Erscheinung. Nur eine Bewegung mit der Hand genügte, um dem Chor seine Aufgabe nahezulegen und nun spendete derselbe dem Zuhörer, wie aus einer anderen längst vergangenen und vergessenen Welt, Töne, deren eigenartige magische Kraft einen unwiderstehlichen Reiz ausübte. Nach kurzer Ansprache, ein vom Dirigenten gesungenes Rezitativ, begann der Chor ganz leise eine nie gehörte, merkwürdig fesselnde Ballade, aus dem elften Jahrhundert, über den berühmten Riesen Dobrynia Nikititsch, seine Tapferkeit, seine Kriegsvorbereitungen und sein Abschied von der Mutter. Etwas ähnlich Zauberhaftes, wie dieser Eingang in das Konzert, der einem aus dem Stegreif gegebenen Rezitativ des Priesters in der Kirche und dem Responsorium der Gemeinde zu vergleichen wäre, ist kaum denkbar. Die ältere den modernen Anschauungen fremd gewordene verschollene Zeit eines fremden Volkes trat wie ein hehres Bild in lebendigen Gestalten vor die Sinne des Beschauers und Hörenden, und was auch das interessante Programm weiter bot, der Eindruck, den das erste Auftreten und die erste musikalische Darbietung hervorriefen, wurde nicht mehr übertroffen. Es folgte eine Reihe, der sowohl melodisch wie rhythmisch verschiedenartigen Kompositionen, teils in alten Kirchentonarten, oft jedoch dem modernen Tonsystem angepaßt. Die Bearbeitung dieser, verschiedenen russischen Volksstämmen entlehnten Weisen, war von der Gattin des Dirigenten, Frau Olga Slavianski d' Agreneff, angefertigt, eine ausgezeichnete Musikerin, die ihre Studien in Berlin unter Brissler machte. Einige der Volksweisen klangen herrlich, nicht nur infolge der Ausführung, sondern auch, da die Stimmenführung eine vom ästhetischen Standpunkte aus vortreffliche war; so z. B. klang in einem Satze F dur die skalenartige Baßführung bei der Wiederkehr des einfachen Themas vorzüglich usw. Zu den musikalisch am besten gelungenen Sätzen zählte der ernste Chor „Mich schläfert" (G moll) ferner der imposante Satz in A moll „Den Wolgastrom hinunter". Interessant war die Wirkung eines Esdur-Satzes mit cantus firmus im Tenor, dezent vom Chor begleitet.

Zur Zeit des Zaren Feodor (um die Wende des 17. Jahrhunderts) nachdem die Bedeutung der ausländischen Musik wie in England, Frankreich und Schweden auch nach Rußland gedrungen, wurde zuerst unter dem Einfluß des westlichen Europas in den russischen Kirchen der mehrstimmige Gesang gepflegt. Unter Peter dem Großen wurde er infolge der reicher gewordenen Melodik allgemein eingeführt. 1719 wurden unter Bischof Theofan Prokopovice, mit Genehmigung des Zaren, Sängerchöre für die Synode errichtet und auch hervorragende russische Musiker zu Studien im Auslande

entsendet. Wie zahlreich der Chor schon damals war, geht daraus hervor, daß nach Schlötzer derselbe (15 Diskantisten, 13 Altisten, 13 Tenoristen und 12 Bassisten zählte). Mitte des 18. Jahrhunderts berief die Kaiserin Elisabeth den Italiener Salieri, den Deutschen Raupach u. a. auch für die Aufführung von Oratorien. Galuppi (1706—85) und Sarti (1729—1802) schädigten bei ihrer Anwesenheit in Rußland die russischen Meßgesänge durch Einführung gesanglich dankbarer Kadenzen und benahmen ihnen dadurch den Originalcharakter. Die Einwirkung fremdländischer, insbesondere italienischer Idiome war so groß, daß selbst der von der Kaiserin Katharina zu Studien nach Italien gesandte, durch sein hervorragendes Werk „Cherubinas Lobgesang" bekannt gebliebene russische Dimitri Bartnanski (1752—1825) (in Deutschland Bortnianski genannt) sich nicht außer Verzicht auf gesanglich dankbare Ausschmückung davon frei machen konnte. Er, Schüler Galuppis, schrieb außer dem genannten, durch die Prager Aufführung im Jahre 1842 auch in Deutschland bekannt gewordenen „Cherubinas Lobgesang" 35 vierstimmige, geistliche Konzerte, 10 Konzerte für Doppelchöre und eine dreistimmige Messe. Ausgehend von den Vorträgen des Berliner Domchors haben namentlich Bartnanskis a cappella-Kompositionen mehrfache Vorführung in deutschen Städten erfahren und bilden noch heute eine Zierde der Konzertprogramme. Steht ihr Stil auch unter fremdländischer Einwirkung, birgt er doch soviel eigenartiges in dem Gemisch griechischer Psalmodie und der altitalienischen Kirchenmusik, daß er nicht mit Unrecht von Historikern und Musikforschern als den russischen Palestrina bezeichnet wurde. Die Ernennung zum Staatsrat durch Kaiser Alexander erfolgte in Anerkennung seiner hohen Verdienste um die russische Kirchenmusik. Bartnanski ist entschieden der hervorragendste russische Kirchenkomponist aus dieser Zeit.

In der neueren Kirchenmusik war ein Stillstand dadurch eingetreten, daß die kaiserliche Kapelle die Kirchenkomposition monopolisierte und es verboten war, solche Kirchengesänge zu drucken und zu singen, die nicht in den veröffentlichten Gesängen aufgenommen waren, während andererseits nichts Neues aufgenommen wurde. Erst 1879 wurde durch die gerichtliche Feststellung, „daß ein derartiges Verbot unzulässig sei" die Bahn wieder frei und so konnte die russische Kirchenmusik wieder höheren Aufschwung nehmen, nachdem sie vor 1879 außer bei M. Beresowsky (1745—1777) und D. Bartnanski wenig Charakteristisches im Stil von der eigenartigen Architektonik und Form des russischen Gottesdienstes aufzuweisen hatte. Zu den weniger Bedeutenden aus dieser Zeit gehören Carcelli und Dekterew, letzterer bekannt durch seine geistlichen Konzerte. Ungleich höher stehen A. Lwoff (1799—1870), A. Rubinstein (1829—94) und Peter von Tschaikowsky (1840—93), von denen der Mittlere jedoch als international zu bezeichnen ist. Lwoff hat sich Verdienste erworben durch seine eigenartige Harmonisierung altrussischer Kirchengesänge und durch Psalmen, Stabat mater und russische Chorgesänge.

Rubinstein, gibt in seiner geistlichen Oper „Das verlorene Paradies" 1876 (nach Milton von Rodenberg) ein Werk, das seinerzeit viel von sich reden machte. Der Titel „geistliche Oper" ist hier rein äußerlich aufzufassen, denn in der Partitur wie im Klavierauszuge wird „das verlorene Paradies" Oratorium genannt. Vermutlich soll die „geistliche Oper" das musikalisch rechtfertigen, was das „Oratorium" nicht zuläßt; weder der einen noch der anderen Benennung entspricht aber der Inhalt der Musik, die den Eindruck des Zerfahrenen, Unzusammenhängenden macht. „Das verlorene Paradies" ist eins der umfangreichsten Werke einer Periode, in der die Genialität des Komponisten noch nicht zum Durchbruch gekommen. Angeregt durch eine Dichtung, die bei anderer Gruppierung zu noch großartigeren Situationen hätte führen können, werden ohne gründliche Erwägung alle Mittel angehäuft. Von den drei Teilen behandelt der letzte den Sündenfall usw., also eigentlich erst das verlorene Paradies, und dieser Teil ist der schwächste, wogegen hierauf der Schwerpunkt hätte gelegt werden sollen. Ganz im Gegensatz dazu wird im ersten Teil der Kampf und die Niederlage Satans in ausgedehnter charakteristischer Weise behandelt, jedoch in einem effektreichen Zusammenwirken aller Faktoren ohne innere sich auf bedeutsame Motive gründende Wahrheit. Dem Orchester fällt im ganzen Werke die wichtigste Aufgabe zu und nur erzwungen und ergänzend tritt der Gesang auf, er steht zu der begleitenden Sinfonie im untergeordneten Verhältnis. Die Musik ist mehr gemacht als natürlich erfunden, charakteristisch sind nur wenige der großen Chorsätze. Wenn Themen wie der Soldatenmarsch aus Gounods „Faust", der dem Schlußchor des ersten Teils als Vorlage gedient haben mochte, ferner Anklänge an Wagner, Mendelssohn usw. vernehmbar werden, dann steht es dürftig um die Erfindung, und die rechte Benennung für das Ganze würde am geeignetsten „geschickt ausgeführte Mosaikarbeit" sein können. — Der zweite Teil beginnt mit der Vorstellung des Chaos. Wohl wäre die Poesie imstande das Chaos zu schildern, die Musik aber nur bedingungsweise. Inwieweit diese dazu fähig ist, hat Vater Haydn bewiesen. Rubinsteins Chaos ist keine Musik, sondern eine Zusammensetzung von Dissonanzen ohne organische Verbindung. Auch die nun folgende „Schöpfungsgeschichte" bringt keine höhere musikalische Entfaltung. Ihre Darstellung beschränkt sich auf den von der Orgel begleiteten

rezitativischen Vortrag „einer Stimme“, unter der Gott zu verstehen ist, und auf den sich hierzu äußernden Chor. Während das Orgelspiel anfangs das göttliche Wesen wie verklärt erscheinen läßt, verblaßt diese Erleuchtung allmählich und namentlich bei der Ausdehnung des zweiten Teils verläuft das Ganze monoton. Die das Verschiedenartigste interpretierenden Chorsätze sind einander ähnlich und es mangelt ihnen die Steigerung und Abwechselung, nur vereinzelt, z. B. bei dem A dur-Satze „Wie sich alles in Knospen füllt“, wird man erwärmt. Was ist diese Schöpfung gegen Haydns „Schöpfung“, die in ihrer einfachen und dabei kraftvollen Tonsprache auf der Grundlage der hehren Schriftworte und der Dichtung van Swietens unsterblich bleiben wird. Rubinsteins Musik wirkt dagegen sentimental, z. B. im F dur-Duett zwischen Adam und Eva, und namentlich durch die große Ähnlichkeit der einzelnen Teile ermüdend, ebenso einförmig wirken die Rezitative, in denen Gottes Stimme vom weichen seelenvollen Tenor wiedergegeben wird. Dennoch erhebt der zweite Teil mehr Anspruch auf Bedeutung als der erste. Die Instrumentation ist hier stellenweis nicht so aufgetürmt wie in der „Hölle“ (Teil I); bei dem Schlußsatz C dur gewinnt auch hier wieder das Orchester die Oberhand. Diese große Fuge, wenn auch nicht durchgeführt, ist wirkungsvoll und das Bedeutendste des ganzen Werkes, denn sie hat kraftvolle Momente. Die Orchestereinleitung des dritten Teils, die den Sündenfall, die Verführung usw. schildern soll, erscheint weniger dem Inhalt der Situation entsprechend.

Rubinsteins, gewaltige Mittel forderndes Oratorium „Christus“ (1888) ist eine mehr der Bühne angehörende Darstellung. Die Auffassung des Heilands entspricht nicht dem Ideal, das in den Passionen eines Bach und in Händels „Messias“, in ersterer nur durch Vertonung des Evangeliums, in letzterem durch das Umgehen persönlicher Einführung, eine so ergreifende, endgültig fesselnde Verbildlichung erfährt. Es war überhaupt sehr wenigen beschieden eine überzeugend wirkende Christus-Komposition zu schaffen, die wenn auch Bach und Händel nicht erreichend, doch höchste Beachtung verdient. Rubinsteins „Christus“ hat infolge der großen Anforderungen nur wenige Aufführungen erlebt. Mehr Erfolg hatten sein „Der Turm zu Babel“ (1872) und auch „Moses“ (1887). Diese „Geistliche Opern“ genannten Oratorien haben versuchsweise Bühnenaufführungen erlebt, ebenso die zwischen Oper und Oratorium stehenden „Makkabäer“ wie auch das biblische Idyll „Sulamith“ usw. Offenbar entstanden diese geistlichen Opern wie „Samson und Dalila“ von Saint Saëns in Anregung der biblischen Oper Joseph und seine Brüder von Méhul. Ebenso die geistlichen Opern Jules Emile Fredéric Massenets (geb. 1842) Maria Magdalena (biblisches Drama in 4 Akten [1873]), Eva (Mysterium in 3 Abteilungen, 1875), „Die Jungfrau“ (biblische Legende in 4 Szenen, 1879), Liszts „Legende von der heiligen Elisabeth“ (1865), Savanarola von Stanford“, „Vera“ (1889 Hamburg) von Martin Röder, „Olaf Trygvason“, Opernfragment von Grieg, „Saul und David“ (1902 von C. Nielsen, geb. 1865), Godoleva (1897) und „Catharina“ (1909) von Edgar Tinel (geb. 1854), „Kain“ von d'Albert usw.

Tschaikowski, der hervorragende Sinfoniker, hat sich auch mehrfach auf vokalem Gebiete der religiösen Musik, wenn auch nicht mit gleichem Erfolge betätigt. Er machte 1881/82 in seinem Opus 52 den von den besten Erfolgen begleiteten Versuch in 17 Tonsätzen für gemischten Chor gottesdienstliche Gesänge zu harmonisieren. Diesem war im Juli 1878 die ganze Liturgie des Johann Slatonet, ebenfalls für gemischten Chor, voraufgegangen. Die Uraufführung des zuletzt genannten Werkes, die erst durch den oben erwähnten Rechtsspruch möglich wurde, fand im November 1880 im Moskauer Konservatorium statt. Es folgten 1883/84 noch drei Kirchengesänge.

Die jüngste Zeit hat, soweit mir bekannt, in der russischen Kirchenmusik kaum Erhebliches dargeboten und so sind es auch in Rußland die kirchlichen Werke der Italiener, Deutschen usw., die hauptsächlich neben den oben allgemein berührten Kompositionen gepflegt werden.

---

# Lose Blätter.

## Die „neue“ Zauberflöte.

Von Rud. Fiege.

Wir haben eine neue Zauberflöte erhalten. Eine neu eingerichtete allerdings nur. Aber doch eine solche, die uns in ihrem Äußern etwas fremd anmutet. Nötig hatten wir sie nicht. Denn unsere bisherige war in ihrer Inszenierung ganz vortrefflich. Indes die Tatsache stand fest, daſs das Werk auffallenderweise recht selten gegeben wurde. Durchschnittlich nur fünfmal im Jahre seit seinem Erscheinen bei uns im Jahre 1794. In den letzten Jahren oft nur ein- oder zweimal. Es ist indes ein Irrtum, den Grund dieser Seltenheit darin zu suchen, daſs man im Laufe der Zeit allerlei hinein geheimniſst hatte, daſs man politische und religiöse Symbolik darin finden wollte. Namentlich glaubte man vielseitg, die Oper sei eine Verherrlichung des Freimaurertums. Und mir will es scheinen, als wäre der Hauptgrund der jetzigen Neugestaltung die Ausmerzung der Zeremonien, die an dasselbe erinnern. Es wird nun aber wohl Tausenden ergehen, wie mir, der ich die Zauberflöte nicht minder liebte, ehe ich ihre Geschichte und ihre Berührung mit der Freimaurerei kannte, als heute. Diese Beziehung spielte jedoch schon gleich zu Anfang eine Rolle. Der Minister Wöllner soll dem Könige Friedrich Wilhelm II.

geraten haben, die religionsfeindliche Oper hier nicht aufführen zu lassen. Dieser zog auch tatsächlich die schon erteilte Erlaubnis zurück, und es dauerte fast drei Jahre, bis sie in Szene gehen konnte. — Merkwürdig in mancher Beziehung ist die Zauberflöte. Als eine Maschinenkomödie zur Belustigung der vergnügungssüchtigen Wiener ist sie geschaffen, und ein Kleinod für die ganze gebildete Welt ist aus ihr geworden. Einem heruntergekommenen Schauspieldirektor sollte sie aufhelfen, und dem Kunstschaffen eines genialen Tondichters hat sie die Krone aufgesetzt. In ihrem Texte sah man anfangs nur Albernheit und Unsinn und fand dann später ernste Wahrheiten und hohe Weisheit darin. Den Mozart, der gemeinsam mit seinem Freunde Schikaneder an dem Werke arbeitete, hatte der Todesengel schon geküfst. Nur äufserlich nahm er an der Lustigkeit des leichtfertigen Kreises teil, der sich um Schikaneder versammelte. Sein Geist lebte in einer höheren Sphäre. Zehn Wochen nach der ersten Aufführung der Zauberflöte legte man ihn ins frühe Grab. Den grofsen Erfolg seiner letzten zu Ende geführten Arbeit erlebte er nicht mehr. Doch den Freund hatte er damit gerettet. Die Zauberflöte aber steht nun neben dem Don Juan, wie die Meistersinger neben dem Tristan.

Der Stoff der Zauberflöte entstammt einer Märchensammlung, die auch die Quelle des Oberon-Textes ist. Beide Fabeln sind nahe verwandt. Eine schöne Feentochter wird darin von einem Tyrannen gefangen gehalten. Ein Ritter mufs sie befreien und sich ihres Besitzers dadurch als würdig bezeigen, dafs er Gefahren und Prüfungen besteht. Es gesellt sich ihm ein lustiger Knappe. Dieser gewinnt sich ein hübsches Mädchen usw. Da haben wir Sarastro und Harun al Raschid, Pamina und Rezia, Tamino und Hüon, Papageno und Scherasmin, Papagena und Fatime. Dazu kommen noch Zauberglöckchen, Zauberhorn und Zauberflöte. — Als Schikaneder und Mozart ihr Werk bis zum ersten Finalen vollendet hatten, änderten sie den Charakter der Hauptpersonen plötzlich um. Aus der guten Fee wurde die Königin der Nacht, aus dem Tyrannen der milde Oberpriester. Aber die guten Genien dienen der Rachefürstin weiter, der böse Mohr bleibt bei dem edlen Sarastro. Und so wurde das Stück weiter geführt. Was diese, die Handlung verwirrende Änderung veranlafst hat, weifs man nicht. Der früher dafür angenommene Grund ist nach neueren Forschungen nicht stichhaltig. Dadurch, dafs man Sarastro zum Obersten des Weisheitstempels machte, der die Prüflinge in den Kreis der Eingeweihten aufzunehmen hatte, kam man dahin, als Ort der Handlung Ägypten anzunehmen. Denn in einem damals veröffentlichten Werke wurde nachgewiesen, dafs die Mysterien der Ägypter sich mit denen der Freimaurer deckten. Es mögen Mozart und Schikaneder als eifrige Maurer wohl mit Freuden die Gelegenheit ergriffen haben, die ihnen so wertvollen Gebräuche in ihr Werk zu bringen. Da sind sie nun 120 Jahre hindurch gewesen, ohne meines Erachtens auf den Kunstwert der Oper oder auf deren Wirksamkeit einen Einflufs auszuüben. Wohl aber mögen sie manchem Maurer die Handlung noch weihevoller haben erscheinen lassen. Und dieses Weihevolle vermifste ich in der neuen Gestaltung der Oper, die mir jetzt ein wenig nüchtern erschien. Warum liefs man sie nicht, wie sie war, besonders, da sie recht gut war? Und ist es recht, mit einer mehr als hundertjährigen Tradition ohne triftigen Grund zu brechen? Unsre Väter, Grofs- und Urgrofsväter haben sich an jener Zauberflöte ergötzt, die in Ägypten spielte, unsre Kinder und Enkel würden es auch getan haben. Was ist denn nun gebessert? Oder war irgend ein Mangel da, den man beseitigt hätte? Man hat die Beziehungen zum Freimaurertum fortgebracht. Das wird vielleicht den Freimaurern unangenehm, den andern aber wohl gleichgültig sein. Wem hat man also gedient? Kann denn ein Märchen nicht spielen, wo es will? Ist das Land am Indus geeigneter zum Schauplatze der Handlung, als das am Nil? — Das mufs man unserm Generalintendanten zugestehen, der diese Neugestaltung veranlafst (?) und durchgeführt hat, dafs er dabei mit Sachkenntnis und Geschmack verfahren ist. Auch mit Liebe. Denn er tastet keinen Ton der Musik an und macht am Texte nur einige durchaus zu billigende Kürzungen. Die Landschaften sind prächtig, die Bauwerke imposant, die Kostüme stilgemäfs, d. h. den Personen und dem Lande entsprechend, was ich indes nicht einmal für einen Vorzug halte. Denn ich meine, diese Handlung müfste in einem Lande spielen, das man auf keiner Landkarte findet, und die Kostüme müfsten möglichst formfrei sein, wallend und an den Körper sich schmiegend, weifs zumeist, sonst aus einfarbigem Stoffe. Die herrlichen Wälder und imposanten Bauwerke entschädigten mich nicht für das Fehlen der alten Märchenwunder: Löwen, die von den Flötentönen gezähmt werden und dem Tamino die Hand lecken, Papageien, die ihn umflattern und Affen, die lustig ihn umhüpfen. Wasserfluten und Feuersgluten waren höchst kunstvoll kinematographisch hergestellt, gelangen aber nicht. Kurz, die für das Märchen ganz unnötigerweise gewählte Neugestaltung tat der naiven Wirkung Eintrag. Manche Szene verträgt auch eine Änderung im modernen Sinne nicht. Der moderne Regisseur wird gewifs die Massen nicht in geraden Reihen sich aufstellen lassen, sondern diese auflösen. Aber früher richtete man sich hauptsächlich nach der musikalischen Forderung und zerstreute die Stimmen nicht. Ich glaube nicht, dafs sich die neue Zauberflöte mehr Freunde erwerben wird, als die alte hatte. Sie wurde indes in ihrem musikalischen Teile unter Dr. *Mucks* Leitung recht gut gegeben. Nicht freilich so gut, wie ich es wünschte. Im allgemeinen hätte süfser gesungen werden müssen. Das empfand ich besonders bei den wundervollen Terzetten der Genien und Damen. Auch bei der Pomina der *Boehm-von Endert*, die sonst lieb war. Der *Artôt* liegt die Pamina nicht sonderlich. Die *Hempel* glänzt mit ihrer Koloratur. (Ich entsinne mich noch der Zeit, wo uns eine Vertreterin dieser Rolle fehlte, da mufste eine Schauspielerin sie — sprechen.) Herr *Berger* ist mir als Tamino zu heldenhaft, Herr *Knüpfer* störte mich als Sarastro durch sein unrhythmisches Singen. Herr *Hoffmann* übertrieb die Naivität des Papageno stellenweis so, dafs er nicht mehr naiv erschien. Aber im ganzen war doch alles erfreulich. Jedenfalls ist das Interesse für das wundervolle Werk wieder lebendiger geworden. Es wurde in den ersten drei Wochen neunmal vor ausverkauftem Hause gegeben. Und da auch die Königskinder, was ich eigentlich kaum hoffte, andauernd zugkräftig sind, so kann man an unsrer Oper jetzt Freude haben.

## „Im Thüringer Wald."

### Liederspiel, zusammengestellt von E. Rabich.

**Morgengebet:**
O wunderbares tiefes Schweigen, wie einsam ist's noch auf der Welt!
Die Wälder nur sich leise neigen, als ging der Herr durchs stille Feld.
*(Gedicht von Eichendorff, komp. von Mendelssohn.)*

**Eine Stimme:**
O Wald, wie dir doch heute in morgenfrischer Pracht
Die helle Herzensfreude aus tausend Augen lacht,
Wie glitzert und wie flimmert die Au im Demantschein,

**Eine andre Stimme:**
Auf jedem Blättlein schimmert ein heller Edelstein.

**Die erste Stimme:**
Das ist ein Glanz, ein Prangen, als hättest du entzückt
Zu festlichem Empfangen als Bräut'gam dich geschmückt.
Hast wohl von deiner Holden die ganze Nacht geträumt?

**Die zweite Stimme:**
Und harrst nun, daß sich golden im Ost der Himmel säumt?

**Die erste Stimme:**
Und sieh, in hehrem Glanze, aus purpurflammendem Tor,
Im goldnen Strahlenglanze tritt leuchtend sie empor.

**Beide Stimmen:**
Nun jauchzet auf in Wonne, Waldsänger, grüßt sie laut,
Sie naht, sie naht, die Sonne, des Waldes schönste Braut.
*(Waldmorgen. Gedicht von Lindner, komp. von E. Rabich.)*

**Der ganze Chor:**
Die Sonn' erwacht, mit ihrer Pracht
Erfüllt sie die Berge, das Tal.
O Morgenluft, o Waldesduft!
*(Gedicht von P. A. Wolf, komp. von C. M. von Weber.)*

Es lacht der Mai, der Wald ist frei von Eis und Reifgehänge,
Der Schnee ist fort, am grünen Ort erschallen Lustgesänge.
Der Wald ist frei!
*(Frühlingschor. Text von Goethe, komp. von Mendelssohn.)*

**Man hört Marschmusik einer Dorfkapelle. Unter den Klängen derselben wandert der Chor im Walde und stimmt dann das Lied an:**
O Täler weit, o Höhen, o schöner grüner Wald,
Du meiner Lust und Wehen andächt'ger Aufenthalt.
*(Gedicht von Eichendorf, komp. von Mendelssohn.)*

**Die Marschmusik spielt weiter. Eine Stimme singt:**
Thüringen, du holdes Land, wie ist mein Herz dir zugewandt!
Deiner Wälder grüne Hallen hegen, pflegen edles Wild,
Und das Lied der Nachtigallen frisch aus Busch und Haine quillt.
*(Aus dem Liederspiel: Die 3 Flämmchen von Reinhardsbrunn von Nohl.)*

**Man hört ein Jagdhorn erschallen. Bauernmädchen kommen näher und singen:**
Wie herrlich ist's im Wald, im frischen grünen Wald.
*(Volkslied von Würfel.)*

**Einige der Mädchen geben das Rätsel auf:**
Ein Männlein steht im Walde ganz still und stumm.
*(Gedicht von Hoffmann von Fallersleben, Volksweise.)*

**Ein Jäger kommt dazu und neckt die Mädchen mit dem Liede:**
Ich sah ein Röslein am Wege stehn.
*(Komp. von C. M. von Weber.)*

**Der ganze Chor darauf:**
Wie herrlich ist's im Wald.

**Da ertönt ein Posthorn. Der Chor nimmt die Weise desselben auf:**
Im Walde rollt der Wagen bei tiefer, stiller Nacht,
Die Passagiere schlafen, der Postillon fährt sacht.
*(Die Post im Walde von Schäffer.)*

**Eine Zigeunerbande durchzieht den Wald. Zigeunermusik.**

**Chor und Solostimmen singen:**
Im Schatten des Waldes, im Buchengezweig,
Da regt sich's und raschelt und flüstert zugleich.
Es flackern die Flammen, es gaukelt der Schein
Um bunte Gestalten, um Laub und Gestein.
Da ist der Zigeuner bewegliche Schar
Mit blitzenden Augen und wallendem Haar.
*(Text von Geibel, Musik von Rob. Schumann.)*

**Vom nahen Walddorfe erklingt die Abendglocke. Der Chor gibt seiner Andacht Ausdruck in den Worten:**
Schon die Abendglocken klangen, und die Flur im Schlummer liegt,
Wenn die Sterne aufgegangen, jedes gern im Traum sich wiegt.
*(Lied von K. Kreutzer.)*

**Eine Solostimme stimmt den Preis Thüringens in dem Liede von Max Eichhorn „Mein Thüringen" an, und alle erheben ihre Gemüter noch einmal in dem hymnenartigen Gesang von Eduard Lassen:**
Thüringen, Herz im Deutschen Reich, geschmückt mit Wald und Wiesen,
Hier prangt im Tal der Blumen Flor, dort heben Burgen sich empor:
Wo wär' ein Land so schön dir gleich? Thüringen sei gepriesen.

Thüringer Land mit deutschem Sinn, wo in den stolzen Warten
Die Macht des Lieds im Wettgesang und Ritterstärke Sieg errang,
Es zogen schon zu Hermann hin Thüringens frohe Scharen.

Thüringen, reich an Kraft und Ruhm, stets edler Fürsten Throne,
Dein Genius schützt Lied und Licht! Sei immer frei, doch groß und schlicht
Und biedern Volkes Eigentum: Thüringen, Deutschlands Krone.

Zur Erläuterung. Der Erfolg des oben genannten Liedspiels bei Gelegenheit des 75jährigen Jubiläums des Herzogin Marie-Instituts (einer höheren Mädchenschule mit Lehrerinnenseminar) in Gotha vor wohl 600 Zuhörern veranlafst mich, eine Skizze desselben hier abdrucken zu lassen. Unter den sogenannten „Schulspielen" sind so wenig wirklich wertvolle Schöpfungen, dafs die Gesanglehre an Volks- und höheren Schulen dankbar sein werden, einen Weg angegeben zu finden, der das Volkslied und volkstümliche Lied in den Dienst von Schulfeiern und Konzerten stellt. Die Idee selbst stammt übrigens von Dr. *Rich. Batka*, der sie vor Jahren im Kunstwart in der sogenannten Bunten Bühne anregte.

Im einzelnen ist zu bemerken:

Der Chor bleibt während der ganzen Aufführung auf dem Podium, eine Pause zwischen den einzelnen Gesängen tritt nicht ein; sondern der am Klavier sitzende Dirigent sorgt für die nötigen Übergänge. Diese Übergänge sind sehr wichtig, hängt es doch von ihnen ab, ob der Zuhörer das Liederspiel als ein Potpourri oder als ein zusammenhängendes Kunstwerk empfindet. Es handelt sich bei ihnen nicht so sehr um die Akkordmodulationen als die geschmackvolle Verbindung des Endmotivs des einen Liedes mit dem Anfangsmotiv des folgenden.

Zu einer reizenden „Szene" kann die Stelle von dem Volkslied „Wie herrlich ist's im Wald" an ausgestaltet werden. Fünf als Bäuerinnen verkleidete Mädchen beginnen hinter der „Szene" (die Bühne ist mit Grün ausgeschmückt, das Waldstimmung erwecken soll) jenes Volkslied und kommen während des Gesanges nach vorn. Sie geben sich ein Rätsel auf. Dieses wurde hier durch die Aufforderung eingeleitet:




Darauf tritt ein Mädchen vor und singt: „Ein Männlein steht". Der ganze Chor wiederholt den Refrain bei beiden Strophen ppp. Bei den letzten Worten kommt ein Jäger — von den Mädchen anfangs nicht gesehen — hinzu und ruft die Auflösung des Rätsels: „Die Hagebutte". Darauf folgt der obligate Schreckschrei der Bäuerinnen, die sich aber bald erholen und mit Vergnügen dem Jäger zuhören, der sie mit dem Liede: „Ich sah ein Röslein" von Weber neckt. Bei seinen Schlufsworten: „Nun könnt ihr zeigen, dafs ihr's

wifst, wenn Ihr nun alle den Jäger küfst" ziehen sie lachend in den Wald zurück. Der Chor nimmt ihre Weise „Wie herrlich ist's im Wald" auf.

Der Schlufschor „Thüringen, Herz im Deutschen Reich", kann durch Hinzutritt der Musikkapelle und gehoben durch eine orchestrale Klavierbegleitung, zu hymnenartiger Wirkung gebracht werden.

In bezug auf die Literatur will ich noch erwähnen, dafs die verwandten Volkslieder in den meisten Liedersammlungen für Schulen zu finden sind. Für den besonderen Zweck wurden für dreistimmigen Frauenchor arrangiert:

*Mendelssohn*: Morgengebet (ursprünglich gem. Chor, bei Breitkopf & Härtel und anderen).

*Rabich*: Waldmorgen (ursprünglich Männerchor, Op. 11, bei Siegel in Leipzig).

*Mendelssohn*: Es lacht der Mai (aus der ersten Walpurgisnacht, arrangiert im Liederbuche von Barner).

*Schumann*: Die Zigeuner (ursprünglich gemischter Chor, arrangiert von Rabich, Verlag von Hermann Beyer & Söhne [Beyer & Mann] in Langensalza).

*Lassen*: Thüringen, Herz im Deutschen Reich (ursprünglich Männerchor, Verlag Kühn, Weimar [der Verlag ist in andere Hände übergegangen]).

Es würde mich freuen, durch obige Ausführungen Anregung zur Zusammenstellung anderer Liederspiele gegeben zu haben. Als dankbare Objekte denke ich mir den Rhein, das Meer, die Alpen. Deklamationen müssen aber auf alle Fälle ausgeschlossen sein. Mit den alten „Liederzyklen mit verbindendem Text" soll die Sache nichts zu tun haben.

---

## Prinz Louis Ferdinand von Preußen in seinen musikalischen Beziehungen.

Von v. Örtzen.

„Wie von unsichtbaren Geistern gepeitscht,
gehen die Sonnenpferde der Zeit mit unsres
Schicksals Wagen durch . . .
Wohin es geht — wer weiß es?
Goethe, Egmont.

Die Goethesche Egmont-Gestalt ist für uns der Inbegriff aller Ritterlichkeit, der Typus eines Volkshelden, im höheren Sinne des Wortes geworden, jenes Helden, der überall zu siegen wufste, eine Erscheinung, die jedes menschliche Wesen bezauberte und vermöge ihrer glänzenden Eigenschaften und ihres Herzens jeden bezaubern mufste, gleichviel, ob Mann, ob Weib, jung oder alt, — fast wie Bertrand de Born, der Troubadour, von dem es heifst:

„er sang sie Alle in sein Netz!"

Aber jener „Prinz von Gaure", der sich am liebsten Graf Egmont nannte, bleibt doch mehr oder weniger nur ein Bild aus ferner Zeit im Schleier der Dichtung, kein warmes, lebendiges Menschenkind, dessen Augen wirklich leuchten und lächeln, dessen Blut heifs durch die Adern rollt, dessen Herz klopft, dessen Stimme wir noch zu vernehmen glauben und dessen Atem wir fast an unsrer Wange hinwehen fühlen. Welchen Eindruck ein Egmont von Fleisch und Blut hervorrufen mufste und hervorgerufen hat, wird uns erst klar in der Erinnerung an jene einzige Gestalt, in Erinnerung an den Prinzen *Louis Ferdinand.*

Wer kennt sie nicht, die kurze Geschichte des preufsischen Königssohnes, des Neffen Friedrichs des Grofsen, des genialen Mannes, mit dem seine Umgebung nicht recht fertig zu werden wufste? War sie zu klein und armselig, die Welt der damaligen Zeit für den Tatendrang der Feuerseele? Lebte Prinz Louis Ferdinand ein Jahrhundert zu früh oder zu spät? So fragen wir uns unwillkürlich, diesem reichen und doch so unbefriedigten, tatenlosen Dasein gegenüber. Es ist, als wären die Schranken für ihn überall zu eng, als pafste sie in den Rahmen ihrer Zeit nicht recht hinein, diese Männergestalt, deren Schönheit die Frauen bewunderten, deren Kraft niemand brauchte und deren Ringen und Streben keiner teilte.

Romantisch von Anfang bis zu Ende erscheint uns sein Geschick, ein fast dämonischer Zauber geht von ihm aus, er ist ein wiederauferstandener Troubadour, Ritter und Sänger zugleich, um die Stirn den Kranz von blutgetränktem Lorbeer und frischen lachenden Rosen. Es ist aber nicht der geniale Mensch, nicht der Held von Saalfeld, den heut meine kleine Skizze zu schildern versuchen will, es ist Louis Ferdinand, der Liebling der Frauen und vor allem: Louis Ferdinand der Musiker. —

Wie ein lebendiger Stern geht die Liebe zur Musik durch Leben und Wesen des Prinzen. Schon in frühster Jugend zeigte sich diese glühendste Leidenschaft seiner Seele und sein grofses und vielseitiges musikalisches Talent wurde in der sorgfältigsten Weise ausgebildet. In der Schule Bendas und Himmels erwuchs er zum Klavierspieler und Komponisten ersten Ranges und in allen wechselvollen Stimmungen seiner so erregbaren Seele flüchtete er sich zu seinem geliebten Instrument. Der alte Hofinstrumentenmacher und Kammermusikus Bachmann mufste ihm die sogenannten englischen Flügelklaviere bauen, die der Prinz vorzugsweise liebte und von denen er, wie man sagt, 13 von verschiedenster Tonfärbung in seinem Palais aufstellen liefs, die er abwechselnd nach Lust und Laune spielte.

Im strengsten Studium der alten Italiener und Deutschen auferzogen, von Scarlatti, Durante und Pater Martini an bis zu Bach, Mozart und Haydn war es besonders Mozart, der Unerreichbare, dessen höchste Formenschönheit, bei allem Reichtum der Melodien und aller Leidenschaft, die Seele des Prinzen entzückte und in Banden schlug, bis die magischen Augen jenes seltsamen Zauberers ihm begegneten, der sich Ludwig van Beethoven nannte. —

So vollendet nun auch Louis Ferdinand die Schöpfungen anderer wiedergab, liebte er es doch noch mehr, sich in freien Phantasieen zu ergehen, und diese eben wirkten, nach den Berichten seiner Zeitgenossen, wahrhaft hinreifsend. Er vergafs dann alles um sich her und spielte weiter und weiter, von einem Gedanken in den andern tauchend, bis ihm die Hände ermatteten und er sich plötzlich erhob, wie aus Träumen erwachend. Niemand hätte ihn zu stören gewagt, keinerlei Nachricht erschien wichtig genug, ihm in solchen Augenblicken zugetragen zu werden. „Dieses Glück wenigstens will ich ganz und ungetrübt geniefsen", sagte er, „man soll es mir gönnen!" In so mancher kritischen Lebenslage fand er an seinem geliebten Klavier allein das Gleichgewicht wieder, so manchen Sturm beschwichtigten die Töne. Prinz Louis Ferdinand liebte es nicht, vor einem grofsen Kreise zu spielen, nur Auserwählte durften ihn so hören und vor allem Frauen. Wie oft hat die schöne Königin Louise seinem wunderbaren Spiel gelauscht; ebenso die ernste Rahel Levin, jene

Prophetin des 19. Jahrhunderts, deren Herz nicht minder grofs als ihr Geist und neben ihr vielleicht die reizende Schauspielerin Unzelmann, zu deren lachendem Bilde das Motto pafst: „wenn Ihr das Leben gar so ernsthaft nehmt, was ist denn dran?" Es mag wohl eine lange Liste reizender Frauen sein, die den Prinzen als Musiker bewundern durften, eine Galerie weiblicher Schönheiten, unter denen die edle Henriette Herz und die wunderbare Pauline Wiesel geb. Cäsar als die hervorragendsten bezeichnet werden dürften. So verschieden wie der Charakter ihrer Schönheit war aber auch das Wesen und Leben dieser beiden Frauen. Henriette Herz mit ihren stolzen, fast klassischen Zügen, der wundervollen Haltung und dem fleckenlosen Leben, jene Frau, die Prinz Louis Ferdinand einst der Rahel zuführte mit den Worten: „Diese Frau ist nie so geliebt worden, wie sie es verdiente," und der strahlende Schmetterling Pauline, ein Wesen, das sich seiner Schönheit freute und wie ein Falter von Blume zu Blume, von Genufs zu Genufs flatterte, von der man sagen konnte: „sie wurde mehr geliebt, als sie es verdiente."

Sie klingen so märchenhaft, die Schilderungen jener Tage des Berliner Lebens und die Beschreibung der Kreise, deren Mittelpunkt Louis Ferdinand bildete. Die Frauen und nur die Frauen waren es, die den Ton angaben; Schönheit, Geist und Grazie regierten; man spielte mit den Herzen, wie mit den Worten, und die Männer schienen nur da zu sein, um zu lieben, zu bewundern und mit sich spielen zu lassen. Und einer eben war unter ihnen, der nicht nur lieben und tändeln, sonden auch geliebt, tief und wahrhaft um seiner selbst willen geliebt sein wollte, und dieser eine war der Prinz. Ob ihm jene echte, wahre Frauenliebe und Treue über Tod und Grab hinaus geworden, die er so heifs ersehnte? Wer kann es sagen?

Man hört oft die Behauptung aufstellen, dafs auf die musikalische Bildung Louis Ferdinands, auf seine Richtung und seine Kompositionen die Bekanntschaft und Freundschaft mit dem Klaviervirtuosen und Komponisten Dussek den wichtigsten Einflufs ausgeübt.

Johann Ludwig Dussek aus Czaslau in Böhmen hatte, als er 1799 nach Berlin kam, ein ziemlich bewegtes Leben als gefeierter Musiker in Paris und London geführt, eine Musikalienhandlung in London angelegt und durch dies Unternehmen fast sein ganzes Vermögen verloren. Mit jenem schönen Enthusiasmus und jener echten Herzenswärme, die ihn charakterisieren, näherte sich der Prinz Louis Ferdinand seinem Kunstgenossen, dessen Spiel er lebhaft bewunderte und bot ihm in der feinsten und unwiderstehlichsten Weise all und jede nur irgend erwünschte Unterstützung an. Seit jener Zeit war Dussek der tägliche und stets willkommene Gast im Palais des Prinzen und würde zugleich sein Vertrauter und Freund. Mit erneutem Eifer widmete sich Louis Ferdinand nun der Komposition und unterwarf mit der liebenswürdigsten Bescheidenheit seine Schöpfungen dem Urteil des erfahrenen Musikers. Dussek staunte über solch eminentes Talent, sowohl in dem freien Vortrag, als auch in der Komposition. Er erklärte aber zugleich frei und offen, dafs er hier nicht als Lehrer aufzutreten sich fähig fühle und in der Tat waren es auch nur die Ratschläge der Erfahrung und die Winke des Musikers von Beruf, die der Prinz Louis Ferdinand benutzte. Nicht der Hauch eines gemeinsamen Gedankens findet sich in den Schöpfungen Beider. Dussek komponierte glatt und liebenswürdig, seine Muse könnte man mit einer leicht dahinschwebenden Schwalbe vergleichen, der musikalische Flug des Königssohnes ist der eines Adlers. In seinen Variationen, Quartetten, Trios, Quintetten und vor allem in seinem ergreifenden F moll-Quatuor wogt und wallt eine Fülle tiefer Ideen, glühender Empfindung, sie sind frisch und glänzend figuriert, voller Gröfse und Kühnheit, regellos zuweilen, aber immer durchaus edel. Von gleicher Verschiedenheit war das Spiel Beider. Dussek zeigte sich hier blendend und elegant, glänzend und zuweilen auch warm; der Prinz leidenschaftlich und ungestüm, voll Glut und Seele, Licht und Innigkeit, nirgerd gemaltes Feuer, echte Flammen! Einen verbesserten Dussek zu finden in unsern Tagen dürfte nicht schwer sein, bei dem Spiel des Prinzen kann man nur an Liszt und Chopin denken, nach den Beschreibungen, die davon vorliegen.

Dusseks heiterer Sinn, sein leichtes, halb französisches Wesen waren dem Prinzen angenehm; der gefeierte Musiker verstand in seltenem Mafse die Kunst, den Augenblick zu geniefsen; er dachte nicht besonders hoch von den Frauen und kümmerte sich wenig um die Männer; alle Wärme aber, deren sein Herz fähig war, gab er seinem königlichen Freunde; an ihm hing er wie sonst an nichts in der Welt bis zum letzten Hauche seines Lebens.

Einflufs auf die musikalische Richtung des Prinzen wie sie in seinen Kompositionen zutage tritt und in seinen freien Phantasien sich kundgab, hat nur einer gehabt: Ludwig van Beethoven.

Von ihm in der nächsten Nummer!

---

## Ein Brief an den Herausgeber.

Stettin, 13. März 1911.

Sehr geehrter Herr Professor!

Es drängt mich, Ihnen meine Freude über den wertvollen Aufsatz des Dr. *Leopold Hirschberg* über das „künstlerische Verhältnis Richard Wagners zu Carl Loewe", den ich soeben in den „Blättern für Haus- und Kirchenmusik" gelesen habe, auszusprechen.

Wer Loewe so genau gekannt hat wie ich, jahrelang sein künstlerisches Schaffen mit der gespanntesten Aufmerksamkeit beobachtete und stets sich daran mit Feuereifer beteiligte, wenn neue Loewesche Werke aus der Taufe gehoben wurden, mufs ein Glücksgefühl empfinden, wird wieder einmal eines Künstlers gedacht, den man hier und da jetzt gern beiseite schiebt. Auf Grund dieser meiner Begeisterung für den Balladensänger wollen Sie mir einige Bemerkungen zu dem Hirschbergschen Aufsatz gestatten.

Schon in den 60er Jahren des verflossenen Jahrhunderts war es den Stettiner Musikfreunden bekannt, dafs Wagner die Loewesche Kunst sehr hoch bewertete. Nach den Äufserungen dagegen, welche Loewe zu mir wiederholentlich getan, scheint diese Hochschätzung nur einseitig gewesen zu sein. Als Loewe die Tannhäuser-Ouvertüre zum erstenmal hörte, äufserte er in seiner sarkastischen Weise zu mir: „Sehr schön, doch recht unbequem zu hören." Von dem Finale des ersten Akts genannter Oper wollte er durchaus nichts wissen. „O kehr zurück, du kühner Sänger" sei keine Melodie, sei prätentiös und doch trivial und das Ensemble unkünstlerisch, nur akkordisch, in den einzelnen

Stimmen nicht selbständig durchgeführt. „Das ewige Modulieren Wagners kann ich nicht vertragen" äufserte er dann. ‚Die Modulation ist nur gerechtfertigt, wird sie durch die Melodie bedingt." Ähnliche Äufserungen habe ich später noch mehrmals gehört, niemals aber ein lobendes Urteil über die Wagnersche Musik aus seinem Munde vernommen. Auch liebte es Loewe bekanntlich nicht, oft fremde Musik zu hören, weil, wie er meinte, seine Originalität darunter litte.

In der Zeit zwischen 1850—1860 war das musikalische Leben in Stettin ein recht reges, die Oper unter der wahrhaft künstlerischen opferfreudigen Leitung des hochbegabten *Heyn*, der später an die Berliner Hofbühne berufen wurde, recht gut. Niemann glänzte hier als erster Tenor, bedeutende Gäste traten auf u. a. Tichatscheck und Johanna Wagner im Tannhäuser, kurz das Theater war den hiesigen Kunstfreunden ein starker Magnet. Daneben gab Kofsmaly vortreffliche Sinfonie-Konzerte, neben dem Loeweschen existierte noch der Triestsche Gesangverein, und aufserdem begannen auch schon die Konzerte auswärtiger Solisten ihr Wesen zu treiben. Eine besonders grofse Rolle spielte damals erfreulicher Weise die Hausmusik: Trios, Quartette, ganze Opern wurden im geselligen Kreise aufgeführt, eine grofse Zahl musikalischer Freunde und Verehrer u. a. der grofse Mathematiker und Sanskritforscher, der musikalisch hochbegabte Grafsmann, der Loewe vergötternde Professor Kalo, Geheimrat Zitelmann, der Vater des grofsen Juristen, früheren Lehrers unseres Kronprinzen, Geheimrat Behm, Dr. Karl Stahr, welcher die Wagnerschen Dichtungen scharf verurteilte, und sein leider unmusikalischer Oratoriendichter Giesebrecht hatte sich um Loewe, um Oelschläger gesammelt, die freudig des letzteren schöne Quartettgesänge, des ersteren schnell erblühende neue Oratorien begrüfste. Ich kann nur das damalige hiesige Kunstleben rühmen: trugen auch die Darbietungen vielleicht nicht den Stempel des künstlerisch absolut Einwandfreien, so wurde unsere Kunst hier doch geweiht in erster Reihe durch einheimische Künstler, deren Namen auch jetzt noch einen vollen Klang haben, durch die rückhaltlose und begeisterte Anerkennung, welche die weitesten Kreise Stettins diesen Männern zollte. Könnte das stolze Heim der verstorbenen Frau von Tielebein, welches ein ganzes Theater in seinem Innern birgt, sprechen, es würde nicht aufhören von den musikalischen Festen zu erzählen, bei denen Loewe seine Triumphe feierte, wenn er den gespannt lauschenden zahlreichen Anhängern die neu komponierten Balladen vortrug. Und wie war es schön, wenn an lauen Sommerabenden bei Vollmondschein die Böte hinausfuhren auf den Dammschen See, sich ins leise wogende Schilf legten und dann aus kunstgeübten Kehlen Oelschlägers Quartette „Still wie ein Schwan", „Lachet, o lachet nicht laut" oder Loewes „Tage der Wonne" und „In der Marienkirche" erklangen! — Wo war damals eine Stadt, die Ähnliches bieten konnte?

Mit besten Grüfsen

Ihr C. Ad. Lorenz.

# Monatliche Rundschau.

**Berlin,** 10. März. *Siegfried Wagner* gab mit dem Philharmonischen Orchester ein Konzert. Es brachte den zweiten Akt aus seinem Banadietrich, einen Zwiegesang aus seinem Schwarzschwanenreich, das Meistersinger-Vorspiel, Liszts Mephistowalzer und Beethovens Achte Sinfonie. Stets habe ich ihn einen guten Dirigenten genannt. Er ist als solcher wohl noch gewachsen. Man konnte finden, dafs er Beethovens Werk — er dirigierte ohne Noten — eindringlicher herausbrachte, namentlich auch die Begleitungsfiguren mehr zu ihrem Rechte kommen liefs, als mancher Stabschwinger von Ruf. Als Komponist fesselt er nur streckenweise. Sowohl Text wie Ton seiner Bühnenwerke sind oft anheimelnd, oft aber schwülstig und unklar. Im ganzen packen sie uns nicht. — Die hiesigen Wagnervereine haben sich im Wagnerbunde vereinigt. Aus Halle berief dieser den Kapellmeister *E. Möricke.* Er führte uns die üblichen Bruchstücke aus des Meisters Dramen vor, aufserdem als Neuheit den „phantastisch-sinfonischen Traum" Haschisch von *A. Boehm.* Als Dirigent ist der Kapellmeister aus Halle wohl begabt und umsichtig, aber er versteht das prägnante Gestalten noch nicht. Das neue Orchesterstück will zeigen, welche Phantasiegebilde der Haschischrausch erzeugt. Der Stoff gestattet, ja verlangt eine Freiheit in der Form, und diese Freiheit hat der Komponist benutzt, indem er bald tollen Spuk, bald liebliche Gebilde an uns vorüberziehen läfst. Es steckt viel moderne Harmonik in dem Stücke, das als morgenländischer Traum auch vielfarbig instrumentiert ist. Jedenfalls, wenn es auch noch nichts von Bedeutung darstellt, hat das Stück Anspruch auf Anerkennung. — Einen Wagner-Abend gab auch *Felix Mottl* mit dem verstärkten Philharmonischen Orchester. Hier gab's ebenfalls die üblichen Bruchstücke. Unter dieses Leiters Taktstocke klang das Orchester besonders prächtig. Als ob er den Wohlklang heraushole. Das An- und Abschwellen im Tristan- wie im Lohengrinvorspiele war von grofser Wirkung. Die Ausarbeitung der Stimmen des Vorspiels zum dritten Akte der Meistersinger gestaltete dieses zu einer wirklich ergreifenden Nummer. Nicht recht packte die Trauermusik aus der Götterdämmerung. Den Sängerinnen der zwei vorhergehenden Wagnerabende — *Hofgreen-Waag* und *Schabbel-Zoder* — konnte man Lob spenden, aber der *Zdenka-Fafsbender* mufs ich es schuldig bleiben. Auf der Szene hat sie mich als Isolde einmal in den Bann des Werkes gezogen, doch im Konzertsaale, wo sie nur stimmlich wirken kann, genügte sie mir als Sängerin der Isolde kaum, als Brünnhilde aber gar nicht. — Die Singakademie stellte das Programm ihres letzten Konzertes aus Psalmen von *Schütz*, *Bach*, *Mendelssohn*, *Liszt* und *Reger* zusammen. Interessant allerdings, aber genufsreich nicht in gleichem Mafse. Werke verschiedener Stilarten hintereinander mit voller innerer Teilnahme hören zu können, ist nicht jedermanns Sache. Der Philharmonische Chor brachte an seinem letzten Abende — die zyklischen Konzerte gehen schon dem Ende zu — nur Bachsche Kantaten. Das ist doch eine zweckmäfsigere Musikdarbietung. Es waren auch die herrlichen Werke „Bleib bei uns" und „Du Hirte Isral" dabei. Natürlich wurden alle diese Chorwerke von unsern beiden hervorragendsten Gesangvereinen mustergültig ausgeführt. — Sehr fleifsig ist das jetzt schon recht leistungstüchtige Blüthnerorchester, das neben den klassischen Werken manches Neue bringt. Es wird von seinen zwei Hauptleitern gut geschult. *Jos. Stransky* hat dabei ein besonderes Verdienst. Aber *S. von Hausegger* bekundete sich an seiner

Spitze als ein Kapellmeister allerersten Ranges. — *Henri Marteau* beschlofs eine Reihe von sechs Musikabenden, in denen er, vom Blüthner-Orchester unter *R. Sohla* begleitet, achtzehn Violinkonzerte — fünf darunter von Mozart — vorgetragen hatte. Wieviel mehr ist doch uns und der Kunst der Nachfolger Joachims, als dieser selbst es war! Und die ersten dieser Abende, die vornehmlich lehrhaft sein sollten und auf die Fachgenossen Marteaus berechnet waren, blieben halb leer! Nach und nach erst fanden sich die Hörer. Im letzen Konzerte war kein Platz leer. Als der Geigenmeister Mozarts A dur-Konzert Nr. 5 ganz wundervoll gespielt hatte, da — fast möchte ich mit den Worten der Bach-Kantate berichten — „erhub sich ein Geschrei". Das war die helle Kunstbegeisterung. Wohl manches Neue — gespieltes und gesungenes — wäre noch zu schreiben. Doch dazu fehlt jetzt der Raum. Und — das meiste ist auch des Berichtens kaum wert.

Rud. Fiege.

**Hamburg.** Chorkonzerte in Hamburg. In bezug auf die Chorpflege brachte der Februar manches von besonderem Werte. Das zweite Konzert unseres unter Prof. Dr. *Barth* stehenden Lehrergesangvereins, das am 13. und 14. Februar stattfand, gestaltete sich in der Vortragsordnung anregend und interessant. Seine erste Abteilung wandte sich der neuesten, speziell virtuosen Richtung der Männergesangskomposition in bekannten Schöpfungen von Nicodé, Curti, Hegar und Röntgen zu; die zweite brachte Franz Schubert, Schumann und am Schlufs die virtuos gehaltene „Gotentreue" von H. Wagner. Der künstlerische Schwerpunkt der beiden wieder aufs beste vorbereiteten Aufführungen fiel auf Hegars „Die beiden Särge", das wie Curtis „Hoch empor" infolge der grofsen technischen Anforderungen zu den schwierigsten Werken der neuesten Chorliteratur gehört. Von besonderem Interesse ist Nicodés schönklingendes in C-dur beginnendes und eigentümlicherweise in D-dur schliefsendes „Das ist das Meer", entlehnt aus der umfangreichen sinfonischen Komposition „Das Meer". Abgesehen von einigen nicht überall rein intonierten Einsätzen in den genannten Werken und in Schuberts Hymne „Herr unser Gott" im ersten Konzert erwies sich die Wiedergabe auch diesmal wieder tadellos. Eine Leistung ersten Ranges brachte die zweite Aufführung, noch um so mehr, da die Stärkegrade des Forte das Mafs der Klangschönheit überall innehielten. Barths energische Tatkraft in der rhythmisch sicheren Darstellung und überall charakteristischen Vortragsweise, die sich auch auf die herrlichen Gesänge Schumanns „Der träumende See, „Die Lotosblume", „Ritornell", „Die Minnesänger" wie auf Wagners „Gotentreue" erstreckten, verdienen uneingeschränkte Beistimmung. Fräulein *May Harrison*, die hier bisher noch unbekannte, höchst begabte Geigenfee, erfreute durch die stilvolle Wiedergabe einiger Kompositionen von Tartini, Händel, Mozart und Sarasate, denen sich auf allgemeinen Wunsch Zugaben anschlossen.

Das zweite Konzert unserer unter Prof. Dr. *Barth* stehenden Singakademie brachte das hier seit längerer Zeit nicht zu Gehör gekommene J. S. Bachsche „Weihnachts-Oratorium", nicht, wie es sonst geschieht, nur die erste Hälfte des ganzen, sehr ausgedehnten, aus 6 Kantaten bestehenden Werkes, sondern das ganze. Trotzdem Barth mit geschickter Hand Streichungen angeordnet, nahm die Vorführung doch eine zu grofse Zeitdauer in Anspruch. Der Chor sang vorzüglich und erzielte infolgedessen prächtige Wirkungen. Mancher Satz gewann durch das bewegte Zeitmafs. Man kann den Vortrag, der vom Standpunkte der religiösen Musik aus leidenschaftslos gegeben wurde, als durchaus stilgerecht bezeichnen. In bester Vertretung erwies sich der Sologesang der Damen *Clara Wirz-Wyss*, *Emmi Leissner* und des Herrn *G. A. Walter*, wogegen Herr *Thomas Denys* manche Wünsche unerfüllt liefs.

In jüngster Zeit brachte das Altonaer Musikleben in der zweiten Aufführung der Singakademie (Prof. *Woyrsch*) und im zweiten Konzert des unter Prof. *J. Spengel* stehenden Lehrergesangvereins des Interessanten viel. Das zuerst genannte Konzert wandte sich in unbegleiteten Vorträgen der heiteren und ernsten Musik des 16. und 18. Jahrhunderts in vortrefflich einstudierter Ausführung zu. Eine Reihe Madrigale und andere Gesangsstücke fesselten im hohen Grade sowohl durch Schlichtheit und keusche Reine, wie durch interessante Führung im Stimmengange. Als Solisten im Sologesange, Violine und Klavierspiel bewährten sich *Eva Lissmann*, *Max Menge* und *Berthold Hirschburg*. Frenetischen Beifall fand namentlich der von innen heraus beseelte Gesang der zuerst genannten Künstlerin. Die Aufführung des Lehrergesangvereins begann mit einer bemerkenswerten Neuheit „Die Schlacht bei Murten" für Männerchor, Baritonsolo und Orchester und brachte aufserdem Bruchs „Frithjof-Szenen". Vermochte sich auch der Chor nicht überall siegreich dem Orchester gegenüber zu behaupten, verdient doch der Gesang Anerkennung. Frau Dr. *A. von Lukàts-Pardo* (Wien), Herr *R. Schmidt* (Hannover), *H. Wormsbächer*, *H. Martens* und *K. Tralau* erfreuten durch solistische, wie durch Ensemble-Vorträge.

Der aus den Liedertafeln „Familien-Verein" und „Orpheus" hervorgegangene, am 3. Februar 1886 gegründete „Altonaer Sänger-Verein" beging am 25. Februar das frohe Fest seines 25jährigen, stets hohen Zielen sich zuwendenden Bestehens. Der Grundsatz, der gemeinnützigen Wohltätigkeit durch Konzertveranstaltungen sich zuzuwenden und aufserdem der anregenden Unterhaltung zu dienen, hat der nunmehr seit 15 Jahren unter Herrn *Richard Dannenberg* stehende Verein in vollgültiger Weise erfüllt, so dafs die 50 Mitglieder zählende, aus den besten Kreisen bestehende Sängerschar heute mit Genugtuung auf ihre erfolgreiche Wirksamkeit zurückblicken darf. Ein von dem Vereinsmitgliede Brandes geschriebenes Festbuch gibt hiervon beredte Kunde. Der Verein gab im Laufe der Zeit 25 Konzerte in Altona und auf seinen Sängerfahrten nach Schleswig-Holstein deren 29. Ihr Ertrag diente der gemeinnützigen Wohltätigkeit. Aufserdem veranstaltete der Verein in Altona und Hamburg 43 Vereinskonzerte und Lieder-Abende und wirkte in 33 Konzerten befreundeter Vereine und Künstler mit. Die Vortragsordnung der Aufführungen wandte sich nicht nur bekannten Werken zu, vielmehr auch bemerkenswerten Neuheiten, und hat in letzter Beziehung vielfach dazu beigetragen, den neuesten Vertretern der Männergesangskomposition mit und ohne Orchester den Weg in die Öffentlichkeit zu ebnen. Das dem schönen Feste am 20. Februar voraufgegangene Jubiläumskonzert, bei dem das Orchester des Inf.-Regts. Graf Bose, 1. Thüring. No. 31, unter Musikdirektor F. Zehe mitwirkte, brachte aufser Kompositionen von Haydn, O. Nicolai, F. Zehe, P. Tschaikowsky, H. Goetz, A. Kleinpaul, H. Chevallier, E. Grieg usw. eine sehr interessante, auf der Grundlage gediegenen Schaffens stehende Komposition „Eines frummen Landsknechts Lieder" für Männerchor,

Baritonsolo und Orchester des begabten C. Kölle, die, wie „Das heilige Vaterunser" für Männerchor, Orgel, Violinsolo, Baritonsolo und Bläserchor von F. Zehe, reichen, wohlverdienten Beifall fand. Als Solisten waren unsere geschätzte Konzertsängerin Frau *Fosshag-Schröder* und Herr *A. Hagemann* mit besten Erfolgen tätig.

Das Hauptereignis im Februar war die hier erstmalige Vorführung der „Deutschen Messe" von Otto Taubmann. Das Verdienst um die Bekanntschaft mit dem umfangreichen, exorbitante Mittel fordernden Werke hat sich in uneigennütziger Weise die „Gruppe" der Hamburger Musiklehrerinnen erworben. Als Leiter der Aufführung gebührt dem routinierten, in der Führung grofser Massen erfahrenen *John Julia Scheffler* volles Lob, denn die Wiedergabe des grofse Schwierigkeiten bietenden Werkes war choristisch eine entschieden bedeutende Leistung. Die Messe, für die in Lobesposaunen und Reklamen, sogar mit Vergleichungen und Hinweisen auf Brahms Propaganda gemacht war, ist die Schöpfung eines gewissenhaften, in der Kunst des Kontrapunktes erfahrenen Komponisten. Sie wirkt weniger durch Neuheit der Erfindung, als durch grofse Kunst der Arbeit. Als Solisten waren mit mehr oder weniger Erfolg die Damen *Neugebauer-Ravoth*, *Stapelfeldt*, die Herren *R. Fischer* und *R. Hellmrich* tätig. Der anwesende Komponist wurde verdientermafsen hoch geehrt. Prof. Emil Krause.

**Leipzig.** Mit erneuter Kraft setzte die musikalische Flut wieder ein, nachdem das Christfest einige wenige ruhige Tage vergönnt hatte. Und so ist es kein Wunder, dafs eine Unmenge von Gestalten dem Anprall nicht standhalten, sondern überflutet werden und in der Allgemeinheit untertauchend verschwinden. Bei aller Fülle der Erscheinungen machte sich wieder Mangel an Neuem und wirklich Interessanten empfindlich bemerkbar. Der Januar sah die Programme der Gewandhauskonzerte sich in hergebrachter Weise abwickeln. Sehr verspätet erschien Dukas' sinfonisches Orchesterpoem „Der Zauberlehrling" (nach Goethe), das Professor *Arthur Nikisch* mit aufserordentlicher Feinheit den Hörern auszulegen wufste, so dafs sich allgemeine Teilnahme mit Recht bemerkbar machte. Weit weniger vermochte dagegen Vincent d'Indys orchestrale Dichtung „Istar" zu erwärmen. Vieles in diesen sinfonischen Variationen erscheint in hohem Grade reflektiert und das eigentliche Interesse des Hörers nimmt die sehr geistreiche und ungemein pikante Instrumentation in Anspruch. Auch César Francks Komposition „Les Djiuns" für Klavier und Orchester errang trotz der vorzüglichen Interpretation *Raoul Pugno* durch am Flügel kaum mehr als einen Achtungserfolg. Als Solisten wurden eben Genannter, der auch Beethovens C moll-Konzert mehr französisch elegant und glänzend als energisch und tief wiedergab, und die feine Koloratursängerin *Margarethe Siems* nebst *Eugéno Ysaye* lebhaft begrüfst. Letzterer spielte das Beethovensche Konzert in ausgezeichneter Weise und ermittelte in dem (8.) Concerto Grosso für Violine und Streichorchester von Antonio Corelli dem Publikum eine neue, recht anziehende Bekanntschaft.

In den letztstattgehabten Philharmonischen Konzerten gewann sich Scheinpflugs humorvolle Ouverture zu einem Shakespeareschen Lustspiel neue Freunde. Mit teilweise sehr lebhaftem Beifall ward die G dur-Sinfonie von Ewald Strässer aufgenommen, ein Werk von wertvollen musikalischen Qualitäten, das sich der Form nach an bewährte Vorbilder anschliefst und in rhythmischer und klanglicher Beziehung reiche Abwechselung und Mannigfaltigkeit darbietet. Strässers natürliche, echt empfundene Sprache offenbart sich sehr wohltuend gleich im Eingangssatze, dann auch in dem vorzüglich gearbeiteten langsamen Satze. Das Scherzo gibt einen aufserordentlich fein instrumentierten Satz ab, von ausgesprochen persönlichem Typus und das Finale interessiert als künstlerisches Gebilde von scharfer und oft sehr eigenartiger Rhythmik. — Der Philharmonische Chor brachte, von *Richaad Hagel* geleitet, erstmalig das Oratorium „Quo vadis?" von Felix Nowowiejski zu Gehör. Die umfangreiche Komposition, die sehr beifällig aufgenommen ward, ist auf ihren Wert hin des öfteren bereits in diesen Blättern besprochen und geprüft worden. Sie geht vielfach auf mehr dekorative Wirkungen aus. Der Chorsatz ist von gutem Klange und oft bedeutend wirkendem deklamatorischen Ausdruck, das Orchester von charakteristischer Klangfärbung und grofser Steigerungskraft. Harmonische und rhythmische Komplikationen oder gar Extravaganzen enthält das Werk nicht, kommt daher auch dem Verständnisse der Hörer leicht entgegen. Die Aufführung war mit ebenso viel Fleifs als Gewissenhaftigkeit vorbereitet und wurde durch das *Winderstein*-Orchester und die solistische Anteilnahme von *Gertrud Bartsch*, *Martin Oberdörffer* und *Wilhelm Lüpperts* in künstlerisch wertvoller Weise unterstützt. — In den anderen Konzertabenden trugen die Münchener Sängerin *Margarethe Preuse-Matzenauer* und der ausgezeichnete Geiger *Joan Manén* geräuschvolle Triumphe davon.

Das vierte Musikalische Gesellschafts-Konzert bot gleichsam ein Abbild alten Musiktreibens. Dr. *Georg Göhler* dirigierte vom Blüthner aus J. C. H. Fischers Partie für Streichorchester und Trompeten, sowie Händels 8. Concerto Grosso und gab auch Beethovens F dur-Sinfonie mit geistiger Beflügelung und bedeutsamer Wahrung der Schönheit aller Einzelheiten rühmlich zu Gehör. *Alexander* und *Lilli Petschnikoff* spielten Mozarts selten zu hörende konzertante Sinfonie für Violine, Viola und Orchester ganz vortrefflich und gewannen lebhaften Beifall. Erstgenannter bot auch, allerdings teilweise mit gewisser nervöser Überhastung, das A dur-Violinkonzert von Joseph Haydn, das sich aber meines Erachtens doch ein wenig antiquiert erwies und besonders auch durch mancherlei Längen eine tiefer gehende Wirkung ziemlich beeinträchtigte.

An verschiedenen, der Kammermusik gewidmeten Abenden erschien einiges Neue. Das Ševčik-Quartett brachte des kleinen Wiener Komponisten Korngold unzweifelhaft interessantes Op. 1, ein Klaviertrio mit *V. Stephan* am Flügel, beifällig heraus. Man mufs immerhin billigerweise staunen, dafs dem kleinen Mann so vieles eingefallen ist, dafs er schon so „modern" empfindet und auch mittelst aparter Einkleidung des Gedankenmaterials so bedeutende Wirkungen zu erzielen versteht. Dieselbe Vereinigung führte auch, allerdings mit kaum mehr als einem Achtungserfolge, das Streichquartett in D moll von Jean Sibelius bei uns ein, das ausgezeichnete, feinfühlige und dem Quartettstil entwachsende Arbeit, aber wohl beinahe ebensoviel Reflexion enthält. — In seiner dritten Kammermusikmatinee bot *Fritz von Bose*, von den einheimischen Künstlern *Gleisberg* und *Rudolph* bestens unterstützt, C. Reineckes hübsches A moll-Klaviertrio (mit Oboe und Horn) dar, eine liebenswürdige, durch besondere Klangreize anziehende und fein kolorierte Komposition. — *Leonid Kreutzer* und *Alexander Schmuller* taten sich zu drei Sonaten-Abenden zusammen. Die Novität des ersten bildete Joseph Haas'

Hmoll-Sonate für Pianoforte und Violine, die trefflich gearbeitet ist und sehr gutes, teilweise bemerkenswert originelles Gedankenmaterial aufzuweisen hat. Auch Max Regers bedeutende Cdur-Sonate erregte an jenem Abende das Interesse aufs neue. — Im Gewandhause gaben *Raoul Pugno* und *Eugéno Ysaye* eine Sonder-Kammermusik mit Werken von Bach und Beethoven und fanden geradezu stürmischen Beifall und einen komplett ausverkauften Saal.

Von den Solistenkonzerten seien nur wenige angeführt. Am Klavier zeichneten sich der feinsinnige *Bruno Hinse-Reinhold* und der mehr leidenschaftlich stürmende *Michael von Zadora* aus. Nach rein technischer Seite erregten neue Erscheinungen wie *Rose Landsmann* und *Percy Grainger*, gewisses Interesse; *Luise Gmeiner*, *Paula König* (eine Schülerin des Kölner Friedberg) und *Severin Eisenberger* taten sich zugleich mehr hervor durch bereits bemerkenswerte individuelle Züge in ihren Vorträgen. Ein gemeinsam von *Adrienne von Kraus-Osborn*, *Emil Sauer* und *Franz von Vecsey* gegebenes „Elite"-Konzert trug durchaus virtuosen Charakter an sich. *Edith von Voigtländer* erwies sich aufs neue als feine Geigerin und die neu auftauchende *Beatrice Leech* wird ihr bald Konkurrenz machen. — *Susanne Dessoir* sang wieder einmal grofse und kleine Lieder mit viel Ausdruck und Feingefühl und *Käthe Hyan* erweckte mit einem gut zusammengestellten Programm die Erinnerung an die Biedermeierzeit. Ebenso Wertvolles als Anziehendes bot der Weimarer Organist *Arno Landmann* mit zwei Konzerten in der Thomaskirche. Werke von Joh. Seb. Bach spielte er mit wohl zu stark sich geltend machender Objektivität, andere Meister hingegen, z. B. Widor, Reger und Rheinberger, brachte erdem Hörer inhaltlich so nahe als nur möglich. Eugen Segnitz.

**Nürnberg.** In der hiesigen Musikgruppe (Zweigverein des Verbandes deutscher Musiklehrerinnen) absolvierte Königl. Musikdirektor *C. Hirsch* in diesem Winter eine Serie von sieben musikhistorischen Vorträgen (mit zahlreichen gesanglichen und instrumentalen Illustrationen), die das ganze Gebiet der Musikentwicklung von den allerältesten Zeiten bis zu Händel und Bach umfaßten und eine Fülle von Anregungen boten.

— Eine *Carl Loewe*-Feier, die sich zu einer erhebenden Volksfeier gestaltete, fand am 18. Februar im kleinen Städtchen Löbejün bei Halle a. S., dem Geburtsorte des Meisters der modernen Ballade, statt. Der Chor- und Kammermusikkomponist Loewe, von dem heute die wenigsten etwas wissen, sollte zur Geltung kommen. Und da zeigte es sich, daß der Meister auch auf diesen Gebieten überaus Wertvolles, ja Hochbedeutendes geschaffen hat. In erster Linie ist hier an seine Chormusik zu denken. Es kamen vollständig unbekannte Sachen zu Gehör, u. a. die Goethesche Ode „Gesang der Geister über den Wassern" für Soli, Chor und Klavierbegleitung, ein Werk von seltener Empfindungstiefe und wirkungsvollem Aufbau, ferner eine Schubert mindestens ebenbürtige Vertonung von „Ganymed" für a cappella-Chor und ein in erhaben schönen Harmonien einherschreitendes Salvum vac regem. Bekannter geworden sind die kleineren, ausdrucksinnigen Chöre „In der Marienkirche" und „Bald wenn die Biene summt". An Kammermusik wurden ein in erster Größe gehaltenes G moll-Klaviertrio und ein musikalisch leichter wiegendes Streichquartett Op. 12, Nr. 1. das programmatisch die Freuden und Leiden der Landbewohner illustrieren will, geboten. Die Ausführung der teilweis anspruchsvollen Stücke hatten der hochgeschätzte Hallesche Stadtsingechor mit seinem Leiter, Chordirektor *Karl Klanert*, und eine Kammermusikvereinigung der Herren Obermusikmeister *Fister*, *Burgemeister*, *Möller*, *Bahrmann* — ebenfalls aus Halle a. S. — übernommen. Bei der Kritik der Berliner, Leipziger und Halleschen Blätter holte sich namentlich der Chor viel Ruhm und Lob. Der Löbejüner Rektor *A. Roß*, ein großer Loeweverehrer, und der zurzeit in Halle lebende Loeweforscher *Karl Anton* aus Worms, der gegenwärtig an der immer noch fehlenden großen Loewe-Biographie arbeitet, machten sich um die Vorbereitung der Feier in Schrift und Wort sehr verdient. — Ein zweiter Abend soll nun dem Meister der Ballade und des Liedes gewidmet sein. *P. Kl.*

— Nr. 103 der „Mitteilungen" der Musikalienhandlung Breitkopf & Härtel in Leipzig, geschmückt mit der Wiedergabe eines bisher weiteren Kreisen wohl nicht bekannt gewordenen Wagnerbildes Franz Lenbachs, bringt die wichtige Nachricht von dem Erscheinen eines elften Bandes der Gesammelten Schriften und Dichtungen des Bayreuther Meisters und sogleich eine Einführung in den neuesten Briefband Wagners: Richard Wagners Briefwechsel mit seinen Verlegern. Aus ihr geht hervor, daß es ein großer Irrtum sein würde, anzunehmen, in diesen Briefen kämen nur geschäftliche Dinge zur Sprache, sie sind authentische Nachrichten über die Geschichte der Entstehung und Veröffentlichung der Werke Wagners und bringen manches, was für deren Erkenntnis von Wert ist. Dem Vordringen der Erkenntnis der Werke Franz Liszts sollen die zu seinem 100. Geburtstage erscheinenden Partituren in Taschenformat der Sinfonischen Dichtungen dienen. Über musikgeschichtliche Themen enthält das Heft Abhandlungen von Rudolf Schwartz über die Centurien des durch seine Forschungen wieder zu Ehren gekommenen Philippus Dulichius, Hugo Riemann über Agostino Steffani als Opernkomponist, Robert Haas über das erste deutsche Singspiel „Die Bergknappen", Adolf Koczirg über österreichische Lautenmusik im 16. Jahrhundert. Interessenten erhalten das Heftchen, das noch vielerlei Wissenswertes aus dem Gebiete der Musik bringt, auf Verlangen kostenslos.

— Der 5. Musikpädagogische Kongreß findet vom 9. bis 12. April in Berlin im Reichstagsgebäude statt. Er gliedert sich, ähnlich den früheren, in 4 Hauptabteilungen. Allgemeine Erziehungs- und Bildungsfragen, Kunstgesang, Schulgesang, Soziale Fragen. Es ist freudig zu begrüßen, daß die Bestrebungen des Musikpädagogischen Verbandes, des Veranstalters der Kongresse, außerhalb der deutschen Grenzen ein Echo gefunden haben. Die österreichischen Musikpädagogen, für die, wie sie schreiben, das Vorgehen der deutschen in jeder Hinsicht vorbildlich war, bereiten für die Tage vom 20.—23. April ihren „Ersten Österreichischen Musikpädagogischen Kongreß" vor, der gleich dem ersten deutschen zu der Gründung eines „Musikpädagogischen Verbandes" führen soll. Die österreichischen Kollegen schließen sich eng den deutschen Bestrebungen an: Reformen auf dem Gebiete der allgemeinen musikalischen Erziehung, des Prüfungs- und Berechtigungswesens, des Gesangunterrichts an den Schulen und Regelung der sozialen Standesfragen.

— Der IV. Internationale Musik-Kongreß der Internationalen Musik-Gesellschaft findet vom 29. Mai bis 3. Juni 1911 in London statt. Beitrittserklärungen nehmen die Herren Breitkopf & Härtel in Leipzig entgegen.

— Sonnabend, den 18. Februar, verschied in Dresden Prof. *Eduard Reuß*, dessen Tod wir bereits meldeten, er war als Sohn deutscher Eltern geboren am 16. September 1851 in Neuyork, kam aber schon im Kindesalter nach Deutschland und erhielt in den Jahren 1862—1869 seine grundlegende musikalische Ausbildung bei Eduard Krüger in Göttingen, einem hervorragenden Musiker und Musikgelehrten. Später vervollständigte und beendete Reuß seine besonderen pianistischen Studien bei Franz Liszt, der ihn zu seinen bevorzugten Schülern zählte und großen, bestimmenden Einfluß auf seine gesamten musikalischen Anschauungen gewann. Als Musiklehrer und ausübender Künstler zunächst (im Jahre 1880) seinen Wohnsitz in Karlsruhe nehmend, trat der Verstorbene in der Folge in Schrift und Wort als ein bewußter Vorkämpfer der von ihm vertretenen Liszt-Wagnerschen Richtung auf, zählte zu den eifrigsten Mitarbeitern der Bayreuther Blätter, schrieb eine Liszt-Biographie, eine Monographie über Liszts Lieder, bearbeitete dessen Concert pathétique (Konzertsolo) für Klavier und Orchester u. a. m. Seine letzte schriftstellerische Arbeit war eines der „Bücher der Weisheit und Schönheit" (Verlag von Greiner & Pfeiffer, Stuttgart), welches das Thema „Liszt in seinen Briefen" behandelt. Im Jahre 1899 übernahm er nach dem Rücktritt von Albert Fuchs vorübergehend die Leitung des Wiesbadener Konservatoriums, um bald darauf nach Dresden zu übersiedeln. Sein ersprießliches Wirken als Lehrer seines Instruments, steht dort in frischer Erinnerung. O. S.

# Besprechungen.

## Ein neu aufgelegter Band der Wagnerbiographie von Glasenapp.

Der zweite Band des Hauptwerkes über Richard Wagner, nämlich das „Leben Richard Wagners" von *K. Fr. Glasenapp* ist bereits in fünfter Auflage (bei Breitkopf & Härtel in Leipzig) erschienen, während die anderen bisher fertigen vier Bände es erst auf vier Auflagen gebracht haben und der sechste und letzte Band erst in einiger Zeit, aber nun immerhin bald, zu erwarten ist und damit das gewaltige Werk seinen Abschluß gefunden haben wird. Seinen Abschluß? Jedenfalls nur vorläufig! Denn so lange nicht alle Dokumente über Richard Wagner veröffentlicht sein werden, wird man diese Biographie auch nicht fertig nennen können; und jeder neu herausgegebene Band wird immer mehr oder weniger eine Umarbeitung, mindestens aber eine „vermehrte Auflage" sein. Das ist denn auch diesmal mit dem zweiten Bande in recht beträchtlichem Maße der Fall, der nach des Autors eigener Bezeichnung „durchgesehen und verbessert" worden ist. Inwiefern und wie dies geschehen ist, ersehen wir aus dem neuen Vorwort, welches wir hier deshalb ausführlicher benutzen wollen. „Zwischen der vierten und fünften Auflage liegt das Erscheinen der „Familienbriefe" des Meisters (1907) und der „Briefe Richard Wagners an Minna Wagner", seine erste Gattin, ferner seiner Briefe an den Intendanten Geheimrat *von Lüttichau* in Dresden und an den Generalintendanten Graf *Wilhelm von Redern*. Alle diese Briefe lieferten viel neuen Stoff und zwar gerade zu diesem zweiten Bande, der die Jahre 1843—1853, also die Dresdener und die erste Hälfte der Züricher Zeit umfaßt. Neu aus den Briefen an Minna ist „die Episode des ‚Fliegenden Holländers' in Berlin (1844), des ‚Rienzi' in Hamburg (1844) und in Berlin (1847), auf welche durch (neue) Einzelheiten in so mancher Beziehung ein ganz neues Licht fällt; nicht minder aber den kurzen Ausflug nach Wien (1848), für dessen Behandlung uns bisher nur Quellen dritten Ranges zur Verfügung standen. Endlich durfte durch eben diese Briefe an Minna die Episode in Bordeaux (1850) dem bisher darüber schwebenden Dunkel entrückt werden. Für die Dresdener örtlichen Verhältnisse wiederum, in denen der junge Meister volle sechs Jahre seines Lebens widerstrebend auszudauern hatte, für die Kämpfe, Hoffnungen und wachsenden Enttäuschungen, deren Schilderung einen großen Teil des Inhalts des vorliegenden Bandes ausfüllt, waren die Briefe an Lüttichau von hervorragender Wichtigkeit. Dieselben sind daher, da eine nachträgliche Hineinverflechtung des in ihnen kund gegebenen Tatbestandes an zerstreuten einzelnen Stellen sich ohne Beeinträchtigung des vorhandenen Textes nachträglich nicht durchführen ließ, im wesentlichen als neu hinzugetretene Dokumente chronologisch eingefügt worden: Dokumente der überall großen und vornehmen, selbstlosen Gesinnung ihres Urhebers und zugleich der jedesmal dadurch behandelten besonderen Situation. Für zahlreiche anderweitige, hier nicht besonders aufzuzählende Detailausführungen, gelegentlich auch Zurechtstellungen, hatte sich im Laufe der Zeit ein reichhaltiger Stoff aufgesammelt, den wir hier zum ersten Male dem Leser darbieten." Und wirklich enthält Glasenapps Biographie alles Wissenswerte über Richard Wagner, soweit dies überhaupt uns bekannt ist. Ihm ist keine Quelle entgangen; und mit großem Feingefühl weiß er auch aus trüben und parteiisch verfälschten Berichten stets den wahren Kern heraus zu schälen, so daß man mit fast absoluter Sicherheit sagen kann: alles was im *Glasenapp* steht, ist wahr. Wenn aber alle die neu hinzukommenden Berichte, alle die neu entdeckten Quellen von diesem Autor so prompt weiter ausgeschöpft werden — woran auch nicht der geringste Zweifel möglich ist, so wird es bald noch von der Biographie heißen: alles was wahr ist, steht im *Glasenapp!* Es wird dann die einzige Biographie Richard Wagners sein, wenigstens die einzige, welche den Meister in die Mitte stellt und alle Erscheinungen seiner Zeit — Menschen wie Ereignisse — um ihn gruppiert und auf ihn bezieht.

Über den Inhalt des neu und vermehrt vorliegenden Bandes uns näher auszulassen, liegt keine Veranlassung und keine Notwendigkeit vor. Denjenigen Lesern, denen das Werk noch nicht bekannt sein sollte, wollen wir nur die Kapitelüberschriften mitteilen. Sie lauten: III. Buch: Der Revolutionär (1843—1853). 1. Dresdener Verhältnisse und Personen. 2. Auswärtige Aufführungen. 3. Komposition des „Tannhäuser". 4. Aufführung des „Tannhäuser". 5. Die neunte Sinfonie. 6. Reformversuche. 7. Lohengrin. 8. Amtliche Konflikte. 9. Verschärfte Gegensätze. 10. „Siegfried" und „Jesus von Nazareth". 11. Der Revolutionär. 12. Der Maiaufstand. 13. Ausgang und Flucht. 14. „Das Kunstwerk der Zukunft". 15. „Lohengrin" in Weimar. 16. Abschluß der literarischen Epoche. 17. Plan zum „Ring des Nibelungen" und 18. Vollendung des Nibelungen. Dazu kommt noch ein Anhang: Belege, Nachträge und Ergänzungen, sowie ein Namenregister. Alle Bände der Biographie sind einzeln für je 9 M, gebunden 10 M, zu haben, sind sehr gut gedruckt und würdig ausgestattet. Der vorliegende Band hat XX und 559 Seiten Großoktav. — Zur Anmerkung auf Seite 109 ist zu bemerken, daß das Haus Wahnfried nur eine von Kurt Hösel besorgte und vom Schreiber dieser Zeilen 1906 überreichte getreue Abschrift der Partitur des Weber-Trauermarsches von Richard Wagner besitzt, nicht das Original, welches ein Dresdener Musiker, *Blassmann*, bis zu seinem Tode besaß. Der jetzige Besitzer ist dem Verfasser nicht bekannt und läßt sich momentan durch ihn auch nicht feststellen.

Kurt Mey.

**Kloß, Erich,** Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt. Volksausgabe. Preis 5 M. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Der durch seine erste Ausgabe allseitig als bedeutungsvoll anerkannte Briefwechsel Wagner-Liszt ist durch die neue Ausgabe breiteren Schichten zugänglich gemacht. Er verdient weiteste Verbreitung, denn für das Quellenstudium von Wagners Lebensgeschichte, vornehmlich während dessen Schweizer Zeit, ist er von unschätzbarem Werte und zugleich ein herrliches Zeugnis von der Selbstlosigkeit und Opferfreudigkeit Liszts, dessen Charakter in den Augen des Lesers zu antiker Größe hinanwächst. Man darf nach diesen Briefen bezweifeln, ob Wagner das geworden wäre, was er heute der musikalischen Welt ist, wenn Liszt ihm nicht stets hilfsbereit zur Seite gestanden hätte. Freilich in bezug auf den literarischen Wert der Briefe ist Wagner der in erster Linie Gebende. Sein Dichtergenie gestaltet einen großen Teil derselben zu geistsprühenden Kunstwerken. Die ewigen Geldsorgen Wagners, die sich wie ein roter — besser gesagt schwarzer — Faden durch den Briefwechsel hindurchziehen, führen allerdings oftmals auf das Gebiet des Trivialen, aber auf der andern Seite sind sie es gerade wieder, die Wagners Inneres aufpeitschen wie ein Sturm das Meer und dem Auge Tiefen, oft auch Untiefen in dem Wesen des merkwürdigen Mannes enthüllen, die sonst verborgen geblieben wären. — Die neue Ausgabe des Briefwechsels ist durch eine Reihe neuer Briefe bereichert, die bei der ersten Ausgabe in Rücksicht auf damals noch lebende Personen zurückgestellt worden ist. Über die Korrespondenz, welche auf den Herzog Ernst II. von Sachsen-Koburg-Gotha Bezug hat, werden wir vielleicht in einer der nächsten Nummern zurückkommen. E. R.

**Bering, Christian,** Zwei Duette für tiefere Stimmen mit Klavierbegleitung. Mühlhausen i. Th., Heysche Buchhandlung.

Zwei recht empfehlenswerte Werke. Der Komponist hat die für Duette beliebte Kanonform gewählt und sie in beiden Nummern recht geschickt durchgeführt. In Nummer 1, „Die Nacht" von Eichendorff, ist die über den Text gebreitete weiche Stimmung auch in der Musik zu verspüren, und in Nr. 2, „Morgenwinde" (H. v. Mosch, zu einer Zeichnung von Fidus), verschlägt es nicht viel, daß die breiten Klavierarpeggien nicht den Anspruch auf Originalität erheben können. Sie zeichnen jedenfalls den Inhalt des Textes, die Morgenwinde, die weichen Stimmen der Natur, vortrefflich. Der Schluß dieser Nummer ist von guter Wirkung. M. Puttmann.



Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

# BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

XV. Jahrgang. 1910/11.

unter Mitwirkung namhafter Musikschriftsteller und Komponisten herausgegeben von Prof. ERNST RABICH.

Nr. 8. Ausgegeben am 1. Mai 1911.

Monatlich erscheint 1 Heft von 16 S. Text und 8 S. Musikbeilagen. **Preis:** halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung. **Anzeigen:** 30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.






## Ernst Kraus.

Von **Carlos Droste.**

Welchem Opernfreund und Wagnerenthusiasten, welchem gewohnheitsmäßigen Theaterbesucher wäre er nicht bekannt, der berühmte Bayreuthsänger und gefeierte Berliner Heldentenor, der langjährige unerreichte strahlende Siegfried der deutschen Festspielhäuser — imponierend, hinreißend, jugendlichschön, männlichkraftvoll, alles bezaubernd, jung und alt begeisternd — *Ernst Kraus!* Der eigentliche Typus des wonnigen Wälsungensprossen, des kühnen, riesenstarken, blondgelockten Waldknaben, des „herrlichsten Helden der Welt“ wurde — ich möchte sagen — erst durch ihn auf unseren Bühnen so recht geschaffen, und der Festspielbesucher vermag sich bis auf den heutigen Tag ohne ihn schlechthin keine Bayreuther oder sonstige echte rechte Festspielaufführung des „Ring des Nibelungen“ zu denken. Wenn *Ernst Kraus* sich heute auch schon dem Ende der Vierziger nähert und bereits 18 Jahre einer an Strapazen und Aufregungen reichen Heldentenorlaufbahn hinter sich hat, wenn auch seine äußere Erscheinung an Geschmeidigkeit und jugendlicher Elastizität vielleicht etwas einzubüßen beginnt, so hat er sich doch sein kostbares und seltenes Stimmmaterial bis jetzt glücklich zu bewahren gewußt und kann es in dieser Beziehung getrost mit jedem seiner jungen Fachkollegen aufnehmen. —



*Ernst Kraus* ist — wie es sich ja schon auch rein äußerlich in seinem echt bajuvarischen,kernig-mannhaftem Wesen im persönlichen Umgang und Verkehr deutlich dokumentiert — ein richtiger Sohn des Bayernlandes; seine Wiege stand in Erlangen, der durch ihre Universität und ihr Bier weithin bekannten bayerischen Provinzstadt, in welcher der heutige Heldentenor der Berliner Hofoper am 8. Juli 1863 das Licht der Welt erblickte. Als 12jähriger Knabe kam er mit seinen Eltern nach München, wo er auch auf einer höheren Schule seinen Bildungsgang vollendete. Dann sollte er Kaufmann werden; doch schließlich obsiegte der

Lieblingswunsch des jungen Bayers, die höhere Brauereikarriere zu ergreifen, und er bezog zu diesem Zwecke die Brau-Akademie und bekleidete später auch eine Stellung an dem weltberühmten Münchener Bürgerlichen Brauhaus, in welcher er sechs Jahre zubrachte, ohne von seinen damals schon auffallend hübschen Stimmmitteln und seiner Geschicklichkeit im Zitherspiel, zu dem er seine einfachen Lieder zu singen pflegte, je anderen Gebrauch zu machen, als seine Freunde und Bekannten dadurch zu erfreuen und zu unterhalten. Eine Ausbildung seines Organs oder gar eine berufsmäßige Ausübung der Gesangskunst lag ihm damals noch gänzlich fern. Als sich *Kraus* indessen auf das Drängen seiner Freunde dennoch entschloß, systematischen Gesangsunterricht zu nehmen und seine Stimme prüfen zu lassen, mußte er sogleich eine bittere Enttäuschung erleben: Als er am Münchener Hoftheater die Gralserzählung probeweise vortrug, erklärte der Intendant Baron von Perfall, die Stimme des jungen Sängers sei nicht männlich (!) genug und riet energisch vom Betreten der Bühnenlaufbahn ab. Betrübt wandte sich *Kraus* wiederum der Ausübung seines Brauergewerbes zu, unternahm aber kurz darauf noch einen zweiten Versuch, der auch völlig glückte, da er sich diesmal an einen wirklichen Sangesexperten, und zwar an keinen geringeren, wie den Meistersänger Heinrich Vogl selbst, wandte. Der gefeierte Wagnersänger hatte *Kraus* in einem Konzerte gehört und riet ihm dringend, aus seinem köstlichen stimmlichen Kapital Nutzen zu ziehen; er sandte ihn mit Empfehlungen zu dem berühmten italienischen Gesangsmeister Cesare Galliera nach Mailand, unter dessen Obhut der junge Künstler nunmehr die sehnlichst gewünschte gründliche und fachgemäße Ausbildung in der Gesangskunst erhalten durfte. Als er einige Jahre später nach Deutschland zurückkehrte, hatte sich sein schönes, anfangs noch etwas weiches Organ zu einem prächtigen Heldentenor gefestigt, und der junge Künstler ging alsbald daran, unter der Aufsicht der vortrefflichen Münchener Gesangslehrerin Frau Anna Schimon-Regan mit aller Energie das Studium von Partien zu betreiben. Mit klugem Vorbedacht wandte er sich zunächst mehr lyrisch gearteten Rollen zu, und so fiel auch die Wahl bei seinem Debut, welches am Hoftheater zu Mannheim am 26. Mai 1893 stattfand, auf Mozarts Tamino, dem sehr bald auch Méhuls Joseph folgte. Diese ersten Versuche des Kunstnovizen waren von so überraschend gutem Gelingen begleitet, daß der damalige Mannheimer Intendant Aloys Prasch ihm sogleich einen vorteilhaften Kontrakt bot. Diesem erfahrenen und kenntnisreichen Theatermanne hat unser Künstler insbesondere hinsichtlich seiner dramatischen Ausbildung, wie allgemeinen Förderung bei der Bühne überhaupt sehr viel zu danken. Schon im Frühjahr 1894 konnte er als Lohengrin an der Berliner Hofoper gastieren und zwar mit so glänzendem Erfolge, daß er zwei Jahre später, nachdem er sich noch in Mannheim die nun einmal unerläßliche Routine und das erforderliche Repertoire angeeignet hatte, für ständig in den Verband dieses vornehmen Kunstinstituts der Reichshauptstadt eintreten konnte, dem er noch heute, nach 15 Jahren, als ein gefeierter Stern erster Größe angehört. Des Künstlers Qualifikation für das eigentliche Heldenfach entwickelte sich immer mehr und mehr auf das deutlichste, und so lag es in der Natur der Sache, daß auch die Auswahl seiner Partien eine verhältnismäßig geringe und der Zahl nach beschränkte blieb. In der Hauptsache umfaßt ja das Repertoire von *Ernst Kraus* die großen Tenorrollen in den Werken des Bayreuther Meisters, wenn er auch Partien, wie Max, Faust, Masaniello, Benvenuto Cellini, Evangelimann, Samson usw. regelmäßig zu singen pflegt und auch in diesen Aufgaben seine ganz außergewöhnliche künstlerische Persönlichkeit auf das Nachdrücklichste zur Geltung zu bringen weiß. *Kraus* hat es sehr bald verstanden, sich in Berlin eine Ausnahmestellung zu schaffen, die ihm neben einer riesigen Gage auch noch Urlaub in reichlichst bemessener Form sicherte, so daß er um die erforderliche Zeit für die Gastspiele an auswärtigen Bühnen niemals verlegen war. Besonders seit er fast alljährlich im Rahmen der Bayreuther Festspiele erschien, verbreitete sich sein Ruf weit über Deutschland hinaus, die verlockendsten Angebote wurden ihm gemacht, und Gastspiel auf Gastspiel führte ihn selbst in entlegene Zonen, nach London und Paris, nach Petersburg und Moskau, nach Madrid und Neapel und vor allem wiederholt während ganzer Spielzeiten an die Metropolitan-Opera in Neuyork und in andere nordamerikanische Kunstzentren. Im Festspielhause zu Bayreuth trat *Ernst Kraus* erstmalig 1899 auf und zwar als Siegfried. Der geradezu phänomenale Erfolg, den er vor einem internationalen kunstverständigen Publikum mit dieser ihm sozusagen auf den Leib geschriebenen Rolle an dieser Stätte errang, legte den eigentlichen Grund zu des Künstlers Weltruf. Auch in den folgenden Festspielzeiten (1901, 1902, 1904, 1906 usw.) begegnen wir *Kraus* in Bayreuth in der gleichen Rolle. Daneben sang er dort auch noch den Siegmund im Sommer 1901 usw. und den Stolzing 1899, sowie den Erik 1901. Wenn der Künstler dem Vernehmen nach heuer bei den Festspielen in seinen Glanzrollen nicht mehr erscheinen wird, so dürfte dies in erster Linie darin begründet sein, daß man bekanntlich in Bayreuth von jeher dazu neigte, von Zeit zu Zeit in der Auswahl der mitwirkenden künstlerischen Kräfte einen Wechsel eintreten zu lassen und daß man speziell für die von *Kraus* seither im Festspielhause vertretenen Partien um jeden Preis jüngere und weniger den Stempel ausgesprochen reifer Männlichkeit tragende Repräsentanten sucht und bevorzugt. —

*Ernst Kraus* erscheint uns als Sänger, wie als Darsteller als die leibhaftige Personifikation ungebändigt kraftvollen Reckentums und heroischer Ausdrucksgröße. Sein ganzes Wesen atmet, besonders wenn er — was bei diesem Künstler, wie bei so vielen starken Talenten der Bühne, für seine jedesmalige Leistung von großer Bedeutung, ja oft ausschlaggebend zu sein pflegt — gut disponiert und bei Stimme ist, heldische Kraft, männliche Energie, pathetische Wucht, hinreißenden Schwung und Verve. In dieser Beziehung gemahnt uns der Künstler lebhaft noch an jene Vertreter eines heute so gut wie ausgestorbenen Sängergeschlechts, an die Tichatschek, Schnorr, Niemann, Schott, Jäger, Winkelmann, Gudehus usw., denen es noch vergönnt gewesen ist, zu Lebzeiten des Meisters von Bayreuth und gleichsam unmittelbar unter seinen Augen die gewaltigen, überlebensgroßen Heldengestalten seiner unvergänglichen Werke zu studieren, zu schaffen und sozusagen in tönendes Leben umzusetzen. *Ernst Kraus'* Organ zählt nicht gerade zu jenen dunkeltimbrierten Stimmen, die man boshafterweise wohl als hochgeschraubte Baritons zu bezeichnen pflegt; die Klangfarbe ist sogar — besonders in den letzten Jahren — auffallend hell geworden und trägt jedenfalls ein spezifisch tenorales Gepräge; die Stimme ist metallisch glänzend, strahlend, weittragend und vermag mühelos den stärksten Stürmen des Orchesters zu trotzen; auch in puncto unverwüstlicher Ausdauer und sieghafter Wucht findet sie kaum ihresgleichen. Die Ausbildung des Organs selbst ist freilich nicht ganz einwandfrei; die Singweise des Künstlers neigt vielfach zu einer übermäßig hellen Vokalisation, und in einer gewissen Lage — insbesondere auf den Tönen der Höhe e und f — vermißt man wohl auch hier und da die gleichmäßige und tadellose Ausgeglichenheit und Verbindung der einzelnen Töne und Übergänge untereinander. Was will dies alles aber bedeuten gegenüber den prachtvollen physischen Mitteln, die eine gütige Natur diesem auserwählten Künstler in verschwenderischer Fülle verliehen, angesichts des oft überschwänglichen und den Hörer unwiderstehlich begeisternden und mit sich fortreißenden Temperaments, über das dieser Künstler zu gebieten vermag und der ganzen imponierenden Persönlichkeit, die er auch als Darsteller stets einzusetzen und zur Geltung zu bringen in der Lage ist! Liegen *Kraus* auch die ausgesprochen heroischen Stellen seiner Partien, in denen er die ganze natürliche Wucht, den sinnlichen Glanz und Wohllaut seines Organs so recht entfalten kann, relativ am günstigsten, so weiß der Künstler doch auch gegebenenfalls ein bedeutendes gesangliches Können und viel Wärme des Gefühls und des Empfindens in einer schönen Kantilene zu entwickeln, was besonders jenen Partien zugute kommt, die, wie der junge Siegfried, der Lohengrin und der Stolzing, reich an lyrischen Momenten und gesanglichen Legato-Stellen sind; selbst ein Joseph, ein Max, ein Adolar, ein Faust und andere vorzugsweise lyrisch geartete Gesangsrollen laufen dem ganzen Wesen und Ausdrucksvermögen eines *Ernst Kraus* durchaus nicht zuwider, sondern gehören vielmehr zu seinen anerkannt besten Leistungen, denen neben einer höchst sorgfältigen Behandlung des rein musikalischen Teils auch gutes Verständnis und echter Sinn für die gesangliche Schönheitslinie und für wahres Stilgefühl nachzurühmen sind. —

Wie bereits eingangs erwähnt, muß der Siegfried entschieden als die beste und seinem ganzen künstlerischen Individuell und Empfinden am meisten adaequate Rolle von *Ernst Kraus* bezeichnet werden. Ist er doch selbst die geborene Siegfriednatur, strotzend von frisch ursprünglicher Kraft und jugendlichem Feuer und dabei stets doch von entzückender Glaubhaftigkeit, Natürlichkeit und Naivetät in Gesang, Spiel, Ausdruck, Haltung und Gebärde. In den Schmelz- und Schmiedeliedern, in dem großen Zwiegesang Jungsiegfrieds mit Brünnhilde, in dem Abschiede des zum Manne gereiften Helden von der Geliebten zu Beginn der „Götterdämmerung", in der gewaltigen Schwurszene des zweiten Aufzuges in der Erzählung der „Mären aus jungen Tagen", wie in dem erschütternden Sterbegesang des dem Tode Verfallenen feiert sein klangschönes machtvolles Organ wahre Orgien; hinwiederum weiß der Künstler aber auch in den zahlreichen Lyrismen der Partie ungemein zart, duftig und poetisch zu empfinden und zu singen Sein flottes, oft derb realistisches Spiel und seine reckenhafte Erscheinung vervollständigen das prächtige und harmonische Bild seiner Siegfrieddarstellung. Fast mehr noch, als der Siegfried, liegt die Partie des Siegmund dem Künstler in jeder Beziehung hervorragend günstig. Er hat in derselben geradezu hinreißende Momente zu verzeichnen — es sei nur an die berühmten und von den meisten Sängern gefürchteten „Wälse"-Fermaten im Schwertmonolog oder an die gewaltige Apostrophe an das „neidliche Nothungschwert" im ersten Akt der „Walküre" erinnert — und es erscheint durchaus nicht übertrieben, wenn seinerzeit bei der letzten Bayreuther Generalprobe zu der 25jährigen Jubiläums-Aufführung des „Ring des Nibelungen" in Bayreuth im Jahre 1901 kein Geringerer, wie der geniale, damals 70jährige Albert Niemann, der erste unübertroffene Siegmunddarsteller von 1876, den jungen Stimmkollegen nach dem eben genannten Aufzuge vor versammelter Künstlerschar tränenden Auges umarmte und ihn als seinen würdigen Nachfolger in dieser Partie pries und beglückwünschte. — Dem Lohengrin weiß *Kraus* den ganzen mystischen Zauber des hehren, gottgesandten Gralsboten, aber auch die ganze nachdrückliche Strenge und Energie an jener Stelle, wo der Held als zürnender und un-

erbittlicher Richter auftritt, zu verleihen. Sein Walter Stolzing erscheint uns völlig als der Typ des Junkers und Ritters aus Frankenland, als der schwärmerische, phantasiebegabte Jüngling, der „Hof und Schloß" seiner Ahnen verlassen und sich ganz dem Dienste der Musen geweiht hat. Großzügig und mit elementarer Leidenschaft erfaßt ist auch des Künstlers Tannhäuser, dem er besonders in den Finales des ersten und zweiten Aktes, wie in der Szene der Romfahrtserzählung zu ungewöhnlicher stimmlicher, wie dramatischer Wirkung zu verhelfen weiß. Im „Tristan" schwelgt sein klangstarkes Organ besonders in den narkotisch berauschenden Melodien des großen Tag- und Nachtgesprächs in Wohllaut, und zu tragischer Ausdrucksgröße erhebt sich der Künstler in der furchtbaren Fluchszene des Schlußaktes, obgleich er wohl in psychologischer Hinsicht alle Feinheiten und den intimsten, feinsten und verborgensten Gehalt dieses grandiosen und ergreifenden Seelengemäldes nicht immer restlos zu erschöpfen vermag. Sein Jägerbursche Erik zeigt sich uns als der rauhe, heftig und leidenschaftlich empfindende Sohn des nordischen Hochlandes, wie ihn der Dichterkomponist ausdrücklich wünschte, sein Samson bietet das Bild des alttestamentlichen Freiheitshelden und Volksbeglückers in markigen Zügen von lapidarer Größe und Einfachheit, und sein Florestan ist eine Gestalt von schlichtem Adel des Empfindens und durchtränkt von der stillen Resignation und Gottergebung des schwergeprüften Dulders. —

Daß es einem Künstler von der eminenten Bedeutung eines *Ernst Kraus* in seiner langen Bühnenlaufbahn nicht an zahlreichen Auszeichnungen gekrönter Häupter und Beweisen fürstlicher Huld fehlen konnte, liegt wohl auf der Hand. Vor wenigen Jahren verlieh der Kaiser ihm den preußischen Kammersängertitel – bekanntlich eine nur äußerst seltene Ehrung für ein Mitglied der Berliner Königlichen Oper. —

# „Reitmotive".

## Ein Kapitel vorwagnerischer Charakterisierungskunst.

Nebst Bemerkungen über das künstlerische Verhältnis Richard Wagners zu Karl Loewe und Notation sämtlicher Reitmotive.

Von Dr. **Leopold Hirschberg** (Berlin).

(Fortsetzung.)

### b) Menschengruppe.

11. Ariette aus dem Singspiel „Die Alpenhütte" (gedichtet von Kotzebue).[1]) Eines der frühesten Werke Loewes, im Alter von 19 Jahren komponiert. Der ruhige Paßgang des braven Maulesels wird ganz einfach und doch sehr ergötzlich in folgender Weise geschildert:

*Andante quasi allegretto.*







Die ersten 8 Takte bilden das Proömium gemächlichen Schlenderns; erst mit Takt 9 setzt sich das Tierlein in Trab; Takt 9 und 12 weisen wieder das Reit-Staccato auf; die markierten zweiten Viertel, von Takt 9—16 durchgehend, den Hufschlag.

12. Erlkönig (gedichtet von Goethe). Op. 1, Nr. 3. Sollte man es für möglich halten, daß ein Jahr nach dem obigen Stücklein eines der größten Meisterwerke aller Zeiten geschaffen wurde? Man könnte darüber ja eine ganze Abhandlung schreiben;

[1]) Im Band I der Gesamt-Ausgabe sind 6 Gesänge (darunter auch der vorliegende) aus diesem sonst ungedruckten Werke veröffentlicht.

die Reit-Motive allein aber zeigen uns darin den Tondichter auf einer so gewaltigen Höhe, daß wir in dieser 40 Jahr vor dem Ring komponierten Ballade bereits Richard Wagner in nuce vor uns haben. Durch die säuselnden Gänge der Oberstimme, welche ich an anderer Stelle[1]) das „Waldweben“ genannt habe, dringt der dumpfe Hufschlag des Pferdes, im Takt 1 noch in langsamen, schweren Rhythmen, am Ende von Takt 2 immer lebhafter und lauter werdend:




Durch diesen genialen Meisterzug hat der Tondichter den Dichter tatsächlich unterstützt. Die Frage „Wer reitet“ usw. ist doch nur darum gestellt, um auszudrücken, daß das Auge im nächtlichen Nebel noch nichts zu unterscheiden vermag; und es wird stillschweigend vorausgesetzt, daß das Ohr etwas, und zwar ganz deutlich den Hufschlag eines Rosses, vernommen habe. Der Hufschlag kommt immer näher und näher (crescendo), jetzt ist alles in Augennähe (f), und die Antwort „Es ist der Vater“ usw. kann erfolgen. Dieses großartige Crescendo des ersten Reitmotivs macht, wie aus Takt 3 und 4 zu ersehen ist, auch die Singstimme mit. — Das zweite Reitmotiv tritt erst nach der vierten Strophe des Gedichtes hervor, abermals ein hervorragender Gedanke. Denn die erste Frage des Kindes:

„Siehst, Vater, du den Erlkönig nicht?
Den Erlenkönig mit Kron' und Schweif?“

hält der Vater noch für so belanglos, daß er sie als Gesichts-Hallucination des Kindes mit den Worten: „Mein Sohn, das ist ein Nebelstreif“ abtut; er hält es auch gar nicht für nötig, schon jetzt das Pferd zum Weiterritt anzutreiben, und gibt so der Stimme des Erlkönigs Gelegenheit, in verführerischen Tönen zu flüstern. Während der erneuten Frage des Kindes, die jetzt auf Grund einer Gehörs-Hallucination erfolgt:




erklingt in Takt 1 und 3 deutlich der fast hämmernde Hufschlag des bereits unruhig werdenden, aber bisher noch immer stehenden Rosses. Wir haben somit in diesen Takten noch kein neues

[1]) Carl Loewes Geisterballaden (Festschrift der Humboldt-Akademie 1902).

Thema vor uns, sondern lediglich eine gesteigerte Variante des ersten (Hufschlag-) Motivs. Und nun, nach der schon mit größerem Ernst gegebenen Beruhigung des Vaters:

„Sei ruhig, bleibe ruhig, mein Kind;
In dürren Blättern säuselt der Wind“

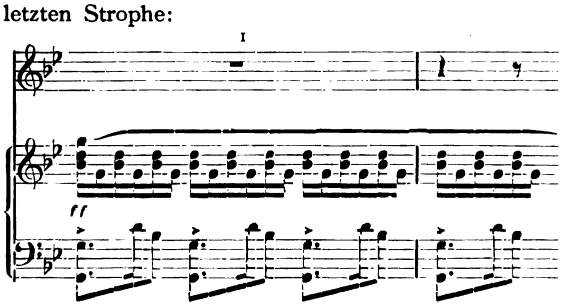
macht das Roß, scheu geworden, den ersten Satz zum Galoppieren — wir treten in die Region des zweiten Reitmotivs:



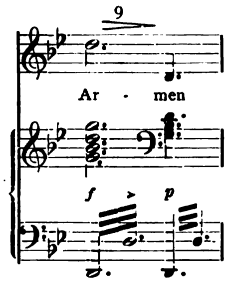
das aber hier nur ganz vorübergehend (Takt 1) gleichsam vorbeihuscht; denn in Takt 2 hat der Reiter die Zügel angezogen und das Roß beruhigt. Als ein psychologischer Meisterzug von seltener Tiefe ist nun das Auftreten des Reitmotivs im zweiten Verlockungsgesang des Geistes zu beurteilen. Die Umnebelung der Sinne des fiebergeschüttelten Knaben ist hier bereits soweit vorgeschritten, daß er die beiden Geräusche — das Flüstern des Erlkönigs und das Schlagen der Pferdehufe — nicht mehr auseinanderhalten kann; und so erklingt die Geisterstimme in einer ungemein zarten Variante des Reitmotives, wie sie aber auch nur einmal, und gerade hier auftreten durfte:




In seiner ganzen Wagnerschen Urgewalt, dem Reitmotiv der Walküre fast gleichend, ertönt es in der letzten Strophe:






in Takt 1—5 in höchster Stärke, in Takt 6 abnehmend, in Takt 7 zum ersten Motiv zurückkehrend; im Takt 9 sind auch die Hufschläge verstummt. — Alle Erlkönig-Kompositionen müssen dieser gegenüber zurücktreten; denn hier haben wir das Richard Wagners einzig würdige Drama.

12. Treuröschen (gedichtet von Theodor Körner). Op. 2, Nr. 1. Das Reitmotiv dieser Ballade, die nicht lange nach dem Erlkönig entstand, stimmt mit dem des letzteren in rhythmischer Hinsicht völlig überein, bietet im übrigen aber wieder eine neue Variante, die die Großartigkeit des Erlkönig-Themas zwar nicht erreicht, indessen immer noch bedeutend genug ist, um hier registriert zu werden:







Hier beteiligen sich also beide Stimmen der Begleitung an der Gestaltung des Motivs.

13. Herr Oluf (gedichtet von Herder). Op. 2, Nr. 2. Wir lernen hier ein ganz neuartiges Motiv kennen, in welchem man in gewissem Sinne zwei Teile unterscheiden kann, einen schrill in die Höhe pfeifenden gebrochenen Dreiklang, und einen in die Tiefe stoßenden Gang:










Die unveränderte Wiederholung des Themas durch vier Takte, dem noch einer mit geringfügiger Veränderung (Brechung des Dreiklangs nach unten) vorangeht, ist von ganz gewaltiger Wirkung und stellt uns den nordischen Recken auf seinem schnaubenden Roß förmlich leibhaftig vor die Augen. Im weitern Verlauf erfährt das Motiv eine Variante, die uns den Meister in seiner ganzen Größe zeigt. Der straffe zweite Teil des Motives nämlich, besonders das letzte Achtel der Figur:



deutet treffend darauf hin, daß der Ritter Oluf Herr seines Rosses ist, daß er es nach seinem Willen regieren kann. Nun schlägt ihm Erlkönigs Tochter, aus Rache, daß er ihr den Tanz versagt, aufs Herz — der Tod tritt dem Helden nahe. Sie muß ihn aufs Pferd heben, den riesenstarken Mann, und das Roß, der Zügelung entbehrend, jagt von dannen in die Finsternis. Das noch 2 Takte lang (4 und 5) anhaltende straffe Achtel verschwindet im 6. Takt:






mit dem auch zugleich das durch 4 Takte (6—9) achtmal dröhnende H im Baß einsetzt; das Roß, auf dem schon ein halb Toter sitzt, verschwindet im Dunkel der Nacht — *pp* —. Je öfter man ein solches Wunderwerk der Charakterisierungskunst, verbunden mit feinster ökonomischer Abwägung der Ausdrucksmittel, betrachtet, von desto größerer Ehrfurcht wird man bezwungen.

14. Wallhaide (gedichtet von Theodor Körner). Op. 6. Die Ballade ist ein Jugendwerk,[1]) das die geschlossene, klassische Form an vielen Stellen vermissen läßt. Auch in der Schilderung des Reitens gibt sich dies zu erkennen, so daß man von einem einheitlichen Reitmotiv eigentlich gar nicht sprechen kann. In der Stelle:

*Allegro furioso.*




bemerken wir deutlich dieses unstete Umhersuchen: Takt 1—3 gebrochene Dreiklänge in Triolen, Takt 4 eine Weise, wie sie im Odin (Nr. 7) so gewaltig sich zeigt, in Takt 5 und 6 gar eine Reminiszenz aus Schuberts Erlkönig.[1]) Nehmen wir nun noch folgende kleine Motiv-Andeutung:

*Allegro non troppo.*




hinzu, so haben wir eigentlich die Grundzüge aller Arten von Reitmotiven schon angedeutet, ohne daß zunächst auch nur ein einziges zu größerer Entfaltung gelangt. Dazu findet sich erst gegen das Ende des Werkes Gelegenheit, und wir können wohl sagen, daß diese Schluß-Episode mit ihrer

[1]) Entworfen 1817.

[1]) Komponiert 1815.

prachtvollen Durchführung des Reitmotivs die Krone des Werkes darstellt:




Es bedarf nur eines Blickes auf dieses Gebilde erschütternder Monotonie, das sich noch immer weiter fortsetzt, um — ex ungue leonem zu erkennen.

15. Graf Eberhards Weißdorn (gedichtet von Uhland). Op. 9, Heft 4, Nr. 5. Daß sich Loewe selbst in diesem kleinen, lieblichen Idyll die Andeutung eines Reitmotivs nicht entgehen ließ, ist ein erneuter Beweis für die Freude, die er gerade an Schilderungen dieser Art hat. Es wird ganz schlicht vom Zuge des Grafen Eberhard nach Palästina erzählt, ganz schlicht ist auch die Begleitung: Achtel in gehender Bewegung. So wie es aber beim Dichter heißt: „Daselbst er einsmals ritt", treten zunächst (Takt 4) die punktierten „Reit"-Noten und sodann nur während der Dauer dieser Ritt-Erzählung schlendernde Sechszehntel zur Schilderung des langsamen Schreitens des Rosses (Takt 5 bis 7); zum Schluß (Takt 8) wiederum punktierte Noten:




16. Graf Eberstein (gedichtet von Uhland). Op. 9, Heft 6, Nr. 5. Zweimal wird in dieser Romanze, deren Hauptmotiv in der Schilderung des kaiserlichen Hoffestes gipfelt, die des Reitens in das Nachspiel der Begleitung gelegt; es sind sehr charakteristische, hüpfende Baßgänge, die vom

ff zum p erklingen und so im Rahmen von 6 Takten die Eiligkeit und die schnelle Beendigung des Rittes malen:







# Lose Blätter.

## Manfred in Rußland.

Von Emil Liepe.

Mitten im Herzen Rufslands, in Petersburg und Moskau, den beiden grofsen Bildungszentren des europäischen Zarenreichs, fanden vor kurzem zwei Aufführungen eines urdeutschen Werkes statt, die insofern auch bei uns Beachtung verdienen, als sie in Form einer nachträglichen Gedächtnisfeier geboten wurden, die den Manen unseres grofsen deutschen Romantikers *Robert Schumann* und seinem 100jähr. Geburtstag galt. Professor *Sergei Kussewitzki*, der Unternehmer und künstlerische Leiter derselben, hatte mit sicherem Blick ein Werk dazu erwählt, das wie kein anderes verwandte Saiten in der slavischen Volksseele erklingen läfst; denn gerade die in höchster seelischer Extase gezeichnete Manfred-Figur ist dem Verständnis slavischen Empfindungslebens näher gerückt, als dem an logische Zergliederung und nichtsprungweise Charakterentwicklung gewöhnten Germanen. Interessant war es dabei, feststellen zu können, wie ein solches, durch seine melodramatische Gestaltung scheinbar aufs engste mit dem Wortklang der deutschen Sprache verwachsenes Werk, keineswegs nur an die Scholle des heimischen Idioms gebunden ist, sondern hier von einer zahlreichen, atemlos lauschenden Menge, die bestenfalls nur zum Teil aus der deutschen Sprache mächtigen Elementen bestand, einen gewaltigen, erschütternden Eindruck hervorrief. Einen grofsen Anteil an demselben mag freilich auch die wundervolle Aufführung selbst, vor allem die meisterhafte Wiedergabe der Titelrolle durch Dr. *Ludwig Wüllner* gehabt haben, dessen hohe Kunst der Seelenkündung und Ergründung auch in Rufsland bereits bekannt und nach Gebühr gewürdigt ist. Unter dem Bann seines leidenschaftdurchglühten Vortrags brach das Publicum, das am Schlufs, wie von seelischem Alb befreit aufatmete, in einen Jubel aus, wie er in den Konzertsälen unseres kühler empfindenden Vaterlandes kaum für möglich zu halten wäre.

Unter *Kussewitzkis* temperamentvoller und feinsinniger Leitung vollführten die beiden Orchester der Kaiserlichen Theater Wunder an Klangschönheit und Akkuratesse, nicht zum wenigsten unterstützt durch die herrlichen russischen Chöre, die besonders im piano durch süfsen Wohlklang eine wahrhaft hinreifsende Wirkung ausübten. Professor *Sergei Kussewitzki* aber, der mit dem weiten Blick des Weltmanns und dem warmen Herzen des Musikers diese wundervollen Aufführungen zu Wege brachte, gebührt das Verdienst, unserm grofsen deutschen Tonmeister auch hier, in dem weiten russischen, ein ehrendes Denkmal gesetzt zu haben. Das war eine Tat freier und reiner Kunst, wie sie nur dem vom Alltäglichen befreiten wahrhaft Grofsen möglich ist. Und dafür sei ihm auch hier warmer Dank gezollt!

## Eine neue Bühneneinrichtung von Webers „Euryanthe“.

Aus Dessau wird uns geschrieben: Dr. *Hermann Stephanis* Bearbeitung der Weberschen „Euryanthe“, mit welcher das „Herzogliche Hoftheater“ kürzlich „unsere deutschen Meister ehrte“, um „gute Geister zu bannen“, sucht das „Schmerzenskind“ des romantischen Komponisten dramaturgisch für die deutsche Bühne zu retten. Sie empfiehlt sich der Aufmerksamkeit weiter Fachkreise namentlich denn auch durch die grofse Pietät, mit der hier von geschickter und zartsinniger Hand Webers Vorlage wie den reichen musikalischen Schönheiten des Werkes gegenüber verfahren ist. Gleich im bekannten „Largo“ der Ouvertüre bedeutet die zeitweilige Öffnung des Vorhanges und

Stellung eines lebenden Bildes hinter Schleiern („Euryanthe“ in der Gruft am Sarkophage der im Geiste darüber schwebenden „Emma“ knieend, wobei „Eglantine“ sie belauscht) genau nach Webers ursprünglicher Vorschrift die Wiederherstellung und klare Respektierung eines ausdrücklichen szenischen Willens des Komponisten, zugleich aber auch strenge Wahrung des romantischen Grundtones und der mystischen Resonanz für das ganze Werk gegen alle Wiener Rationalisierung seines Inhaltes (Mahler, 1904). Gleichwohl erscheint die bei Helmine v. Chézy bekanntlich äufserst verworrene, phantastische und pseudoromantische Handlung durch ausgezeichnet gehaltreiche Umredigierung der Vorgeschichte, sowie eine formell bessere, auch vernünftigere, rechtfertigende und vertiefende Textgestaltung von der unmöglichen „Schicksals-Tragödie“ zu einem Seelen-Drama mit Innen-Konflikten und ethischen Zielen nunmehr erlöst, der „deus ex machina“ am Schlusse des Ganzen vollends beseitigt. Im übrigen ist nur mit mehr oder minder kräftigen Kürzungen gearbeitet, während hinwiederum das musikalische Material zu den wenigen (hierdurch unumgänglich notwendig gewordenen) feinen Übergängen und kurzen Ergänzungs- oder Verbindungsgliedern ausschliefslich der Motivwelt des Werkes selber entnommen ist, also sozusagen mit Webers eigenen Mitteln und Weisen bestritten wird. „Stephani hat keinen neuen Text gedichtet (bezw. völlig neu untergelegt), wie z. B. Scheidemantel zu Mozarts Cosi fan tutte dies getan, sondern er behielt die Handlung fast ganz bei. Nur gegen Schlufs des II. Aktes und im III. Aufzuge sind die einschneidendsten Änderungen vollzogen, woselbst dann erhebliche Kürzungen und berechtigte Striche eintreten und das erste Bild (Euryanthe allein im öden Felsental) nach glücklicher Beseitigung der unsinnigen Schlangenattacke einen anderen Schlufs erhielt.“ So im wesentlichen urteilt sogar ein überaus skeptischer Kritiker und Besucher der Dessauer Aufführung. Diese Bearbeitung (mit dramaturgischer Einführung, neuer Inhaltsangabe, revidiertem Text und praktischen Notenbeispielen) ist bei Albert Ahe zu Köln erschienen, dessen Bühnenvertrieb auch eine genau eingerichtete (Rudorffsche) Partitur des Werkes auf Wunsch an Bühnen auszuleihen hat.

---

# Monatliche Rundschau.

**Barmen-Elberfeld.** Die Barmer Konzertgesellschaft feierte R. Schumanns 100jährigen Geburtstag durch Wiedergabe der Faustszenen unter Mitwirkung bewährter Solisten. Die bedeutenden Vertreter des Wagner-Gesanges, *J. Urlus* und *Th. Plaichinger*, sangen mit strahlender Tonschönheit u. a. Stolzings Werbelied und Isoldens Liebestod. — S. v. Hauseggers Sonnenaufgang für Chor und Orchester vermochte uns nicht sonderlich zu erwärmen, zumal auch der Gesangverein bei der enormen Schwierigkeit und der unmelodischen Stimmführung manche Wünsche nicht befriedigte.

Frau *Ellen Saatweber-Schlieper* trug in einer ihrer Soireen im Verein mit den Herren *Kossmann* und *Hekking* Hegers Trio fmoll, Opus 14, für Klavier, Geige und Cello als örtliche Neuheit vor. Das Trio hinterliefs freundlichen Eindruck: Die Themen sind originell, und die Durchführung ist interessant.

Den alten guten Ruf bewährte der Barmer Volkschor auch unter seinem neuen Dirigenten, *H. Inderan.* Die Aufführungen des Elias, einiger sinfonischer Werke von Beethoven, R. Straufs, Brahms, Schillings und M. Bruch (Lied von der Glocke) lassen Herrn Inderan als guten Chorleiter und umsichtigen Orchesterdirigenten erkennen.

Die Darbietungen des Barmer Stadttheaters verdienen unter der umsichtigen Leitung des Hofrates *O. Ochert* in jeder Hinsicht alle Anerkennung. Aufser den bekannten Repertorieopern hörten wir fast alle Werke R. Wagners. Der „Ring“ erfreute sich dieses Jahr eines derartigen Besuches, dafs er in kurzer Zeit 3mal aufgeführt werden mufste, dank ganz vorzüglicher solistischer Leistungen unserer einheimischen Solisten und des Kapellmeisters *Heger.* — Zum 1. Male gab es in Barmen Robins Ende von Künneke. Die Hauptstärke zeigt Künneke in den Ensemble- und Chorszenen in den Quartetten, die frisch empfundene Musik ausströmen. Die Instrumentierung ist leichtflüssig, hier und da operettenhaft. Das Werk hinterliefs keinen üblen Eindruck, zumal der viel beschäftigte Chor ehrenvoll abschnitt. — Das Hauptereignis unter allen Neuheiten dieses Winters war die Ausstattungsoper „Quo vadis“ von Nougues. In 3—4 Wochen konnte diese Oper 8mal aufgeführt werden. Dieser grofse Erfolg liegt weniger auf musikalischem Gebiete als auf dem der Ausstattung durch packende effektvolle Bühnenbilder. Aus der älteren und neueren Literatur hörten wir u. a.: Nachtlager von Granada, Alessendra Stradella, die Entführung aus dem Serail, die verkaufte Braut und Toska. Lobend mufs noch hervorgehoben werden, dafs auf der Barmer Bühne sich die Operette nicht übermäfsig breit machte.

Die Elberfelder Konzertgesellschaft veranstaltete einen Joh. Brahms Abend, auf welchem wir die beiden Schwestern *May* und *Beatrice Harrison* als Solisten in dem Konzert für Geige und Cello (Opus 102) kennen lernten. Den Künstlerinnen fehlt es nicht an Technik und Gefühlswärme, wohl aber an energischer Kraft, was besonders im Vivace von troppo auffiel. Erstaufführung im Wuppertal war Berlioz grofse Totenmesse, die trotz öfterer, bedenklicher Schwankungen im Chor (Tenor) und seitens des Solisten einen ganz gewaltigen Eindruck hinterliefs. Auf gewohnter Höhe seiner Leistungen zeigte sich der Gesangverein in Händels „Israel in Ägypten“ (nach der Ausgabe der deutschen Händelgesellschaft). Auf den vier von der Konzertgesellschaft veranstalteten Solistenkonzerten kehrten hier ein: *A. Hoehn*, der als Beethovenspieler hinreifsende Erfolge hatte; das Kingler-Quartett, das weniger durch Virtuosität als Vornehmheit des Tones glänzte (Sachen von Brahms, Mozart, Beethoven); *M. Philippi* sang meisterhaft Lieder von Bach, Schubert, Brahms; *C. Friedberg* hatte grofsen Erfolg als Beethoven-, Brahms- und Chopinspieler. . — *R. Kothes* ausgereifte Kunst, alte deutsche Lieder und neue Lieder zur Laute zu singen, fand freudige Anerkennung.

Das von dem neuen Theaterdirektor *A. v. Gerlach* vorgelegte Programm gelangte fast lückenlos zur Abwicklung. Den Höhepunkt bildete eine vorzüglich gelungene Ringaufführung unter *Pitteroffs* musikalischer und *Thoelkes* szenischer Leitung. Hervorragende Leistungen waren: der Wotan des Herrn *J. Kiefer*, die Fricka und Brünhilde der Frau *Lina Boeling*, die Gutrune von *A. Lous*, der Mime von *F. Birrenkoven.* — *Siegfried Wagner* dirigierte selbst

seinen Banadietrich, ruhig und zielbewufst. Der äufsere Beifall liefs nichts zu wünschen übrig, war doch die Ausstattung prachtvoll und die solistischen Leistungen (Kiefer: Banadietrich, Winter: Dietleib, Blume: Ute) künstlerisch hochstehend. Musikalisch gut gelungen sind dem Tondichter alle volkstümlichen Stellen: Kirchenszene, Hirtenmusik, Wittichs Liebes-, Schwanweifsens Abschiedslied. Schade um das verfehlte Textbuch! — *A. von Gerlach* hat das Verdienst, Humperdincks Königskinder zur rheinischen Erstaufführung gebracht zu haben. Der Erfolg war unbestritten: in 4 Wochen neun ausverkaufte Vorstellungen. Einer derselben wohnte der Autor bei, der sich über unsere Bühne äufserte: „Die Elberfelder Aufführung der Königskinder ist eine der besten, denen ich beigewohnt habe." — Von älteren Opern vermochten sich Robert der Teufel, Luca von Lammermoor nicht auf dem Spielplan zu halten. — Dafs *A. v. Gerlach* mit allen Kräften bestrebt ist, die Bühne zu einer Kunst- und Erziehungsanstalt zu gestalten, geht am besten aus der Tatsache hervor, dafs er der seichten Operette, so weit er sie nicht ganz ausschalten durfte, nur ein bescheidenes Plätzchen im Repertoier, das man als vorbildlich bezeichnen mufs, eingeräumt hat.

H. Oehlerking.

**Berlin**, 10. April. Es geht dem *Leoncavallo*, wie es auch Mascagni erging: nach einem erfolgreichen Werke standen ihm die Türen zu den Opernhäusern offen, so oft er aber eine Neuheit auf die Szene brachte, verschwand sie nach wenigen Wiederholungen wieder. Man wufste es hier kaum, dafs seine Maïa bereits in Rom durchgefallen war, als sie am 18. März hier zum ersten Male in deutscher Übersetzung gegeben wurde und dasselbe Schicksal erfuhr. Der Tonsetzer hat dabei ein gewisses Glück gehabt, indem das Textbuch unsern Ärger zumeist auf sich und von der Musik abzog. *Paul de Choudens* ist der Verfasser dieses über die Mafsen kläglichen Operntextes, den ich kurz erzählen will: Eines südfranzösischen Bauern Magd und dessen Sohn lieben sich. Der soll aber eine Reiche heiraten, deshalb verspricht sie einem um sie werbenden Hirten ihre Hand. Der Geliebte blieb ihr jedoch treu, und sie wendet sich wieder ihm zu. Drob entsteht Streit zwischen den beiden jungen Männern. Maïa will sie trennen, läuft dabei in ihres Bräutigams Messer und durchbohrt sich das Herz. — In kaum zwei Stunden spielt sich diese traurige Handlung ab. Die Übersetzung mit ihren Flickwörtern, mit den verzerrten Sätzen und der oft bombastischen Ausdrucksweise erinnert an die bösesten der alten Textbücher. Die Musik zu charakterisieren, wäre schwer, da sie keinen Charakter hat. In einer grofsen Volksszene, dem gelungensten Teile der Oper, machen nationale Weisen einen guten Eindruck. Das Bestreben, melodisch zu schreiben, ist durchweg erkennbar, aber auch die Anstrengung, musikalisch zu gestalten, die ziemlich erfolglos bleibt, denn der Tonsetzer kommt über landläufige Phrasen nicht hinaus. Manche Orchesterwirkung gelingt ihm, nur dafs sie für feinere Ohren nichts Anziehendes hat. Die Hauptdarsteller, Frau *Kurt*, sowie die Herren *Maclennan* und *Bischoff* erfüllten ihre künstlerischen Pflichten in annehmbarer Weise. — Dafs diese Maïa hier gegeben wurde, dafür lassen sich schon Gründe anführen, wäre es auch nur Dankbarkeit für die Pagliacci. Ich finde aber keine, die die Neustudierung der St.-Saënsschen Oper Samson und Dalila rechtfertigen könnten. Dies oratorienartige Werk ist einfach langweilig. Die Handlung, soweit man von einer solchen sprechen kann, mufs man mager, die Musik charakterlos und weichlich nennen. Es kann doch nur das Interesse am biblischen Stoffe, nicht der künstlerische Wert des Werkes sein, was ihm nun schon längere Zeit den Platz auf der Bühne erhält, den es lange Jahre vergebens erstrebte. Denn in den ersten siebziger Jahren geschaffen, kam es doch erst 1877 auf die Bühne, und zwar zuerst in Weimar, 1892 erst gab es die Pari er Grofse Oper. Seine beiden Titelrollen sangen jetzt zum ersten Male Herr *Berger* und Frau *Ober*, den Oberpriester Herr *Bischoff*. Der Tenor ist ein Riese von Gestalt. Seine Stimme, bis vor zwei Jahren Bariton, ist wohl heldenhaft, aber nicht biegsam und ausdrucksfähig genug. Der Mezzosopranistin fehlt die Leidenschaft und die Darstellungsgewandtheit. Der Bassist hat nicht Fülle und Tiefe genug. Somit bereitete die Neustudierung keine rechte Freude. — Die finnische Sängerin *Aïno Ackté* gastierte einmal in der Salome, die *R. Straufs* selbst dirigierte. Das war im ganzen eine Prachtaufführung. Die Gastin eine herrliche Salome, auch alle andern recht gut, das Orchester aber wundervoll. Dies Werk scheint sich doch sein festes Publikum zu erwerben.

Die Komische Oper leitet seit einigen Wochen Herr *H. Gura*. Sie sollte jetzt eben Operette werden, doch ist dem Herrn, der zu ihrem Direktor bestimmt war, die behördliche Erlaubnis nicht erteilt worden. So führt man nun nach wie vor Opern auf. Aber nach wie vor bleibt das Haus recht schwach besucht. *H. Guras* Gepflogenheit, berühmte Gäste auftreten zu lassen, steigerte den Besuch des unglückseligen Theaters nicht. Weder *Knote* aus München, noch die *Kauffmann* aus Wien, noch ein Tenor der Pariser Grofsen Oper erwiesen sich als Magneten. Da versuchte er es mit Offenbachs Orpheus in der Unterwelt. Aber den kann das heutige Operettenpersonal nicht darstellen. Der Stil ist verloren gegangen, und was Champagner sein mufs, ist nur Limonade. Es wäre zu bedauern, wenn Offenbachs in ihrer Art so vortreffliche Musik, die wir früher nicht genug zu schätzen wufsten, auf der Bühne nicht mehr voll zur Geltung kommen sollte. Es sind allerdings die Textbücher mit daran schuld, dafs diese Operetten heute matt erscheinen. Doch zu einer Bühnenmusik ein gutes neues Libretto zu schreiben, das ist noch nie gelungen.

Die grofsen Institute haben ihre Tätigkeit schon zum Teil abgeschlossen, denn der Mai naht — im Kalender wenigstens. Die Philharmonischen Konzerte, der Philharmonische Chor, das Blüthnerorchester, die Singakademie sind mit ihren zyklischen Aufführungen zu Ende, lassen sich aber an einzelnen Musikabenden, besonders in der Passionszeit, noch hören. Auch die vielen Streichquartette haben Feierabend gemacht. Von ihnen verdient das Rosé-Quartett die Palme. In weitesten Kreisen erkennt man dessen Überlegenheit bereits an. Und das Klinglerquartett beginnt in der allgemeinen Wertschätzung etwas zu sinken, namentlich, da sein Primgeiger als Solist im Beethovenschen und dann auch in einem Brahmschen Konzerte (für Geige und Cello) recht enttäuschte. Dagegen spielte *H. Marteau* jüngst Beethovens Konzert so hinreifsend schön und tief, wie wir es hier nur von Joachim in seinen früheren Jahren gehört haben. — Von neuen Talenten machte der junge *E. W. Korngold* aus Wien in engeren Kreisen als Pianist und Komponist Aufsehen. Man mufs erstaunen, von einem Vierzehnjährigen ein Werk

zu erhalten, wie sein Klavier-Trio mit der grofsen Formbeherrschung, mit dieser Gestaltungsfertigkeit und der ausgeprägten Rhythmik. Aber es fehlt der Musik alle Empfindungsäufserung. Auch das Klavierspiel zeigt nur Sicherheit und Gewandtheit, nicht aber Gefühl. Ob in diesen sozusagen musikalisch ausgezeichneten Körper noch eine lebendige Seele hineinkommen wird? Man mufs es abwarten. Ein anderer neuer Wiener Tonsetzer machte einen weit günstigeren Eindruck, obschon er noch recht Unfertiges bot. Es ist *Richard Mandl*, der mit dem ungemein gewachsenen Blüthnerorchester die sinfonische Dichtung Griseldis aufführen liefs, die noch ein zweites, verdecktes Orchester, Orgel, Frauenchor und Sopransolo beansprucht. Es herrscht darin das Streben, melodisch zu schreiben und dem Modernismus Puccinischer Art aus dem Wege zu gehen. Aber glückliche Gedanken finden noch keine ihnen entsprechende Darstellung. Die musikalische Gestaltung ist schwach, zuweilen dilettantisch. Doch hier ist ein Empfindender und Ringender. Möge er ernstlich arbeiten! Was ihm fehlt, läfst sich erlernen. — Der Franzose *F. Le Borne*, dessen Oper Mudarra hier vor zehn Jahren ein paarmal auf die Szene kam, führte jetzt sein neues Sinfonisches Konzert (für Violine, Klavier und Orchester) vor, das musikarm und trocken ist. Verlegenheitsläufe bringt das Klavier, Alltagsphrasen die Geige. Ihm folgte eine Neuheit von C. St.-Saëns für Geige und Cello mit Orchester: „Die Muse und der Poët", etwas inhaltsvoller und wohlklingender, daher auch etwas weniger langweilig als das vorherige Werk, indes ohne höheren Wert. — Auch mehrere neue Vokalkomponisten stellten sich vor, doch war keiner von Bedeutung darunter. Rud. Fiege.

**Halle a. S.** Zu einem künstlerischen Ereignis wurde ein Sinfoniekonzert des Stadttheater-Orchesters unter Leitung von *Arthur Nikisch*. Der berühmte Dirigent führte u. a. sein Lieblingswerk, die pathetische Sinfonie von Tschaikowsky vor und griff mit seiner Auslegung, von den begeisterten Spielern unterstützt, mächtig ans Herz. Aus den übrigen Konzerten des Stadttheater-Orchesters (musik-Leiter: *Ed. Mörike*) ist ein herrlicher Beethoven-Mozart-Abend hervorzuheben, der seine besondere Weihe durch den edelklassischen Geiger *Marteau* erhielt. Bei Professor *Winderstein* hörte man *Marg. Preuse-Matzenauer* und *Ellen Beck* als grofsgestaltende, stimmlich überaus glänzende Wagnersängerinnen, *Alice Ripper* als rassig-temperamentvolle Pianistin sowie *Joan Manèn* als Violinisten mit berückend schönem Ton und fabelhafter Technik. Das Orchester steht zurzeit auf bewundernswerter Höhe der Leistungsfähigkeit. Sinfonien von Beethoven und Mozart, Stücke von Händel, Charpentier, Berlioz, Scheinpflug, Schumann, Mendelssohn, die neue interessante sinfonische Dichtung „Die drei Palmen" von Spendiarow, das alles wurde technisch vollendet und klanglich höchst delikat herausgebracht. Auch wufste Professor *Winderstein* stets mit seiner Auffassung zu interessieren. Aus den Kammermusikabenden des Wille-Quartetts sind als wundervolle Genüsse die Aufführungen von Mozarts Klarinettenquintett (mit *Heinr. Bading*), Schuberts Forellenquintett, Dvoraks Adur-Quintett (am Klavier der impulsiv empfindende Dessauer Hofkapellmeister *Mikorey*), Thuilles Klavierquintett (am Klavier der poetisch-feinsinnige *Jos. Pembaur*) zu registrieren. Von unseren grofsen gemischt-chörigen Instituten trat die Hallische Singakademie (Leitung *Willi Wurfschmidt*) mit einer würdigen Wiedergabe von Händels „Samson" (bearbeitet von Chrysander) und die Robert Franz-Singakademie (Leitung Professor *Otto Reubke*) mit einem vorzüglich verlaufenen Bachschen Kantaten-Abend (4 Kantaten in der Bearbeitung von R. Franz) hervor. Hier wirkten solistisch *Tilia Hill*, *Mathilde Schmidt-Hagen*, *Rich. Fischer*, *Herm. Weifsenborn* mit, dort *Elfriede Götte*, *Theodora Bandel*, *Benno Haberl*, *Friedr. Strahtmann* — durchweg Stimmen, an denen man seine helle Freude hatte. Der Lehrer-Gesangverein, unter den hiesigen Männerchören der leistungsfähigste, veranstaltete 2 a cappella-Konzerte, bei denen u. a. in wirkungsvoller Ausarbeitung moderne Balladen von Hutter und Hegar zu Gehör kamen, und aufserdem ein Konzert mit Orchester. Hier war es vor allem Wagners „Liebesmahl der Apostel", das dem Können der Sänger ein glänzendes Zeugnis ausstellte. Für das Schaffen des Meisters bedeutet dies Werk ein hochinteressantes Dokument, weshalb man ihm gern wieder begegnete. Professor *Reubke* erwies sich, wie man dies von ihm gewöhnt ist, als gediegener musikalischer Führer. Der studentische Gesangverein „Fridericiana" hat in dem Leipziger Universitätsmusikdirektor Professor *Friedr. Brandes* einen neuen Dirigenten bekommen, der sich mit einem geschmackvollen Programm (u. a. 4 neue Gesänge für Sopransolo, Männerchor und Klavier von Bernhard Sekles) als fein empfindender Musiker empfahl. Die stimmbegabte Sängerin *Doris Walde* und der famose Geiger *Hugo Hamann* liehen dem Konzerte ihre Mitwirkung. Durch den strebsamen Paulus-Kirchenchor, der in dem Organisten *Karl Boyde* einen kunstbegeisterten Dirigenten von umfassender Literaturkenntnis besitzt, hatten wir schon früh eine Lisztfeier. Sie zeigte, dafs auch in kleinem Rahmen eine Würdigung des Meisters recht gut möglich ist. Das Programm enthielt u. a. drei Chöre aus dem „Christus" (das Vaterunser, die Seligpreisungen, die Gründung der Kirche) und die beiden grofsen Konzertwerke für Orgel (Variationen, Fantasie-Fuge B-A-C-H), die in dem jungen Leipziger Straubeschüler *Carl Hoyer* einen erstklassigen Spieler fanden. Das Passionskonzert des Stadtsingechores (Dirigent: *Karl Klanert*), das in historischer Anordnung Gesänge von Croce, Asola, Eccard, Hohmann, A. Mendelssohn und K. Klanert (Choralkantate „Golgatha") brachte, zeigte den altehrwürdigen Chor auf voller künstlerischer Höhe. Solistisch wirkten die stimmtüchtige Sopranistin *Else Droysen* und der sehr befähigte Orgelkünstler *Arno Landmann* aus Weimar mit. Im übrigen hat die letzten Jahre die musika sacra in unserer Stadt einen grofsen Aufschwung genommen. Viele Kirchen besitzen ihren eigenen Chor. Hier und da reichen die Kräfte sogar zu kleinen Oratorien und besonderen Musikaufführungen aus. So brachte der Chor der Bartholomäuskirche (Leitung: Organist *Henkel*) Steins „Die Geburt Jesu" heraus, der Chor der Glauchaischen Kirche (Leitung: Organist *Richter*) bot eine neue, sich durch volkstümliche Melodik auszeichnende Weihnachtskantate von K. Seifert sowie 3 neue Weihnachtsgesänge des Unterzeichneten, der Chor der Johanneskirche (Leitung: Konzertmeister *M. Knoch*) wartete mit einem historischen Programm (Palestrina, Vittoria, Bach, Palme, Gulbins, K. Klanert) auf. — Aus der Reihe der Solistenkonzerte können hier nur die bedeutendsten hervorgehoben werden: die Liederabende von *Elena Gerhardt*, die von *Arthur Nikisch* wundervoll begleitet grofse Triumphe feierte, von Dr. *Ludwig Wüllner*,

der trotz stimmlichen Verfalls immer noch faszinierend wirkt, von *Susanne Dessoir*, die ein kleines Gebiet mit vollendeter Meisterschaft beherrscht — die Klavierabende von *Risler* und *Koczalski*, die jeder in seiner Art herrliche Genüsse vermittelten — ein Abend der *Petschnikoffs*, die mit ihrem gemeinsamen Violinspiel (Bach, Sinding) entzückten.

In unserer Oper (Direktion: Geh. Hofrat *Richards*) gab es einige künstlerische Ereignisse. Dahin sind zunächst die Gastspiele von *Paul Bender* als Hagen und Mephistofeles, *Martha Leffler-Burkhardt* als Brunhilde, *Eya von der Osten* als Carmen und *Margarete Siems* als Cameliendame zu rechnen. Sodann waren wir die zweite reichsdeutsche Bühne, welche Humperdincks „Königskinder" herausbrachte. Das Werk wird hier (nach eigener Aussage des Komponisten) ganz vorzüglich gegeben und erzielte immer volle Häuser. In den Hauptrollen waren höchst erfolgreich Kammersängerin *Albine Nagel* (Gänsemagd), *Otto Lähnemann* (Königsohn), Kammersänger *H. Rudolph* (Spielmann) beschäftigt. Eine künstlerische Tat, auf die das Stadttheater stolz sein kann, bedeutete schliefslich die Aufführung von Rich. Straufs' „Rosenkavalier". Die neue Oper steckt voll von genialen Einfällen und musikalischen Schönheiten, so dafs man darüber fast vergifst, dafs das Ganze kein einheitlicher Stil durchzieht. Die Handlung fanden wir höchst amüsant. Die reiche Verwendung der Walzerform entspricht dem Lokalkolorit und dient als Charakterisierungsbehelf für die Figur des Ochs von Lerchenau. Bei der Premiere sangen die weiblichen Hauptpartien die drei Dresdener Sängerinnen *Margarete Siems* (Feldmarschallin), *Eva von der Osten* (Rosenkavalier), *Minnie Nast* (Sophie) in denkbar vollendeter Weise. Mit dem Ochs von Lerchenau schuf Kammersänger *F. Schwarz* von der hiesigen Oper eine in Spiel und Gesang fein ausgearbeitete Leistung. Paul Klanert.

**Hamburg.** Die Orchestermusik brachte im Februar aufser vielen interessanten Aufführungen des Vereins „Hamburgischer Musikfreunde", in der Philharmonie am 6. Februar wieder ein höchst bemerkenswertes Konzert unter *von Hausegger*. Begonnen mit Haydns schwungvoll ausgeführter, bis ins Detail vorzüglich dargebotener „Militär-Sinfonie", gipfelte der genufsreiche Abend in der „Domestica" von Straufs, die, wie ehedem unter Fiedler erneuerte Begeisterung hervorrief. Mit vollem Recht kann man sagen, und dies ist dasselbe Wort, was ich oft bei Weingartners Direktion ausgesprochen habe „der Dirigent stellt sich hinter das zu interpretierende Kunstwerk". v. Hausegger darf sich mit Genugtuung der Überzeugung hingeben, dafs die vornehme Konzertwelt Hamburgs den künstlerischen Wert seiner Diktion voll und ganz zu würdigen weifs. Auch die Novität, das sinfonische Zwischenspiel zu Bruneaus „Messidor", ein wirkungsvolles, im Aufbau klares Tonwerk erfuhr eine über der Kritik stehende einwandsfreie Wiedergabe. Weniger vermochte ich mich für die Gesangssoli der Brüsseler Künstlerin *Eve Simony*, bestehend in Kompositionen von Mozart und Délibes, zu erwärmen.

Das zweite Konzert des unter unseren tüchtigen *Robert Bignell* stehenden Altonaer Streichorchesters vermittelte in vorzüglicher Ausführung die Bekanntschaft mit der F moll-Sinfonie Française von Theodore Dubois. Das einzig Interessante in dieser umfangreichen Komposition bringt der international klingende erste Satz, dessen prächtige Introduktion leider nicht das erfüllt, was die Anlage des Aufbaus in bezug auf die anderen Sätze erwarten läfst. Prof. *Marteau* übertraf sich an diesem Abend selbst in der, Innigkeit ausströmenden Darlegung des G moll-Konzertes von Bruch, wozu noch die technisch vollendete, einzig dastehende Übermittlung des Schlufssatzes und die Durchgeistigung des anspruchlosen B dur-Konzertes von Mozart kam. Das Bewunderung hervorrufende Orchester mit seinen jugendlichen Vertreterinnen und Vertretern erzielte auch diesmal wieder unter der genialen Leitung echt künstlerische Wirkungen, sowohl in Begleitung beider Konzerte und der Sinfonie, wie auch in dem an den Schlufs der Aufführung gestellten, gedankenreichen Vorspiel zu Wagners „Tristan und Isolde".

Über das 5. Abonnementskonzert der unter Prof. *Nikisch* stehenden Berliner Philharmonie, das sich der Beethovenschen „Eroika" und einigen Wagner-Entlehnungen zuwandte, ist nur zu berichten, dafs es, wie immer bei Beethoven und Wagner, derartig besucht war, dafs der auswärtigen Presse infolge dieses „geschäftlichen Vorzugs", keine Karten übersandt wurden. Wer heute in Hamburg „Geschäfte" machen will, mufs vor allem darauf bedacht sein, sein Programm ausschliefslich aus Beethoven und Wagner zusammenzustellen.

Das fünfte der populären, unter *Eibenschütz* stehenden Konzerte brachte als Neuheiten „Des Fährmanns Bräute" für Bariton und Orchester von Jean Sibelius, dessen „Gesang der Athener" für Orchester, Knaben- und Männerchor und J. Palmgrens „Sinfonische Bilder" für Orchester. Bei einer künstlerischen Vertretung des Bariton in „Des Fährmanns Bräute" hätte das Werk, das sich auf originale Verschmelzung von Gesang und Orchester stützt, nachhaltigen Eindruck gemacht. Die „Sinfonischen Bilder" von Palmgren sind ein Stück moderne Musik ohne national finnischen Charakter. Den Schlufs der Orchesterwerke im Februar besorgte *Siegfried Wagner* in einer wenig anmutenden Vorführung eigener Werke, die durch Liszts „Orpheus" eingeleitet und mit Richard Wagners Ouvertüren „Der fliegende Holländer" und „Tannhäuser" beschlossen wurde. Siegfried Wagner ist insoweit ein durchaus ehrlicher Künstler, als er nicht durch Manieriertheit der Wiedergabe an die Kunst der Hörer appelliert. Seine Musik erscheint als gewöhnliches Mittelgut in einer Achtung gebietenden Schaffensfreudigkeit. In der Wiedergabe der Liszt und Wagnerschen Werke vermag er nicht zu interessieren.

Unsere grofsen Orchesterkonzerte endeten am 3. April mit der „Neunten" von Beethoven unter *von Hausegger*. Es war ein würdiger Schlufs der Saison, deren reiches Programm der 12 Konzerte unserer Philharmonie, in dem sechs bemerkenswerte Neuheiten neben klassischen und sonst bekannten Werken erschienen, die Musikwelt im hohen Grade fesselte. Überall stand von Hausegger als in sich gefestigte Natur auf der Höhe seiner Aufgabe. Der Abschlufs des Kontraktes mit dem Dirigenten auf mehrere Jahre wird mit Begeisterung aufgenommen, nicht nur im Publikum, sondern auch im Orchester, das unter der ernsten gewissenhaften und dabei in keiner Weise despotischen Führung noch wesentlich an künstlerischer Einheit gewonnen hat. — Auch die Abonnements-Konzerte der Berliner Philharmonie (Prof. *Nikisch*), bei denen jedoch in diesem Jahre noch mehr als früher neben ihrer künstlerischen Bedeutung sich ein reger Geschäftsgeist geltend machte, sind beendet. Hier entsprach die Vortragsordnung der sechs Aufführungen,

in denen nur zwei Neuheiten erschienen, nicht den Ansprüchen, die man an ein Institut zu stellen hat, dessen Pflicht ebenfalls darin besteht, neben der Wahrung klassischer und anerkannt gediegener neuerer Musik, auch noch unbekannten Komponisten von Bedeutung den Weg in die Öffentlichkeit zu ebnen. Dafs Nikisch sich das Leben in diesem Winter besonders bequem gemacht hat, empfindet jeder. — Von den weiteren gröfseren Aufführungen in den letzten Wochen gedenke ich der Konzerte unter *Mottl* und *Weingartner*, die beide Höhepunkte in der Saison bezeichnen. Mottls Konzert begann mit der künstlerisch feinen Darbietung der schon im vorigen Jahre in Altona gehörten „Böcklin-Phantasien“ von Woyrsch, deren Wiedergabe den Komponisten zu Dank verpflichtet. Genial und künstlerisch abgerundet erschienen daneben Wagner-Entlehnungen aus „Tristan“ und „Götterdämmerung“, bei denen die Kammersängerin *Zdenka Fafsbender* in anregender Weise mitwirkte. Das Weingartnersche Konzert, das mit der „Achten“ von Beethoven begann und mit einer vollendeten Wiedergabe der Ouvertüren Benvenuto Cellini von Berlioz, „Der fliegende Holländer“ und „Tannhäuser“ von Wagner endete, brachte das hier erstmalige Erscheinen der vom Herbst 1912 an mit Weingartner für das Stadttheater verpflichteten Sängerin *Lucille Marcel*. Wie Weingartner wurde auch die genannte Künstlerin verdientermafsen reich durch Ovationen ausgezeichnet. Lucille Marcel gebietet über eine schön klingende ausgiebige Stimme, die in einer Arie aus Mozarts „Figaro“ und besonders in den vier melodisch und harmonisch anziehenden Gesängen mit Orchester von Weingartner „Schäfers Sonntagslied“, „Frühlingsgespenster“, „Du bist ein Kind“ und „Unter Sternen“ sich künstlerisch zur besten Geltung entfaltete. Prof. Emil Krause.

**Leipzig.** Im Laufe der letzten Monate der Musiksaison brachte das Gewandhaus einige Novitäten heraus. *Felix Weingartner* leitete selbst die Erstaufführung seiner Edur Sinfonie (Nr. 3): ein Werk, das sich durch vornehme Faktur und aufserordentlich feine, stets wirksame Instrumentation, keineswegs aber durch Neuheit und Fülle des Gedankenmaterials auch nur im geringsten hervortut. Was der Komponist in dieser Sinfonie fühlt, denkt und ausspricht, ist nur rein epigonaler Art und entbehrt vollkommen des Reizes der originellen Erfindung. Etwas Merkwürdiges ist am Finale — es ist eine Paraphrase über den Straufsschen Fledermauswalzer, höchst elegant und ungemein kapriziös, nur nicht sinfonisch. Das sonst so strenge Gewandhauspublikum schmunzelte vergnüglich bei diesen wohlbekannten Klängen, liefs aber zuvor den inhaltlosen ersten Satz komplett abfallen und spendete den übrigen aus Rücksicht auf den exzellenten Dirigenten einen Achtungsbeifall. Viel Zustimmung hingegen fanden vier Lieder (mit Orchester) von Weingartner, die *Lucille Marcell* ganz ausgezeichnet sang und zu voller musikalischer Geltung brachte. — *Julius Klengel* spielte mit Aufbietung seiner eminenten Technik das neue Violoncellokonzert von *Stephan Krehl*, das jedoch weniger Erfolg hatte. Es fehlt auch hier die erfinderische Kraft und durchdringende Inspiration. Hierzu kommt noch, dafs die ersten beiden Sätze inhaltlich sich der Stimmung nach zu sehr gleichen und dem Soloinstrument im Verhältnis zu wenig Raum gelassen ist, hervorzutreten und die musikalische Herrschaft zu behaupten. — *Friedrich Gernsheims* sinfonischer Orchesterprolog „Zu einem Drama“ ist eine gut disponierte, geschickt gearbeitete und wohlklingende Komposition. Des Tonsetzers Muse zeigt unzweifelhaft ein reaktionäres Gesicht, versucht aber doch diesenfalls mit dem musikalischen Modernismus zu kokettieren, was ihr bei den Zuhörern allerdings kaum mehr als eine höfliche Aufnahme und ein euphemistisches Wohlwollen einbrachte. Ein Gewandhauskonzert war dem Chorgesange gewidmet. *Brahms'* Parzengesang, *Hugo Wolfs* Elfenlied, Feuerreiter und Morgenhymnus und *Schillings* „Hochzeitslied“ wurden ausgezeichnet wiedergegeben. Letzterwähnte Komposition erreicht meines Erachtens das Goethesche Vorbild nicht durchaus, geht vielmehr zu sehr äufserlich den Einzelheiten nach und läfst an lyrischer Feinheit und vor allem an Geschlossenheit des dichterischen Ausdrucks nicht weniges vermissen. Viel Beifall errang *Alexander Ritters* sinfonischer Walzerzyklus „Olafs Hochzeitsreigen“, höchsten Enthusiasmus entzündete die, *Arthur Nikisch* zu dankende herrliche Wiedergabe der neunten Sinfonie von Anton Bruckner, die ein wahres Wunderwerk der neueren Sinfonik darstellt.

Auch *Hans Winderstein* pflegte in seinen Philharmonischen Konzerten erfolgreich die neuere Kunst. *Vincenz Reifners* „Frühling“ ist eine sinfonische Dichtung von zwar stark lyrischem Einschlag, aber viel Musikempfinden, *A. Spendiasows* Orchesterpoem „Die drei Palmen“ (nach Lermontoff), eine gedankenreiche und gefühlsschwere Komposition von grofsem Zug und tonmalerischer Schönheit. Beide Werke fanden freudige Annahme seitens der Hörer. *Arthur Schattuck*, ein Pianist von glänzenden technischen Eigenschaften, führte *Rachmaninoffs* Fismoll-Konzert mit gutem Erfolg bei uns ein, obwohl diese Komposition sich sehr stark auf die ausgesprochen virtuose Seite neigt und an positivem Musikinhalt relativ nur wenig bietet.

In der Musikalischen Gesellschaft kam die Gdur Sinfonie (Nr. 4) von *Mahler* erstmalig mit starkem Beifall zu Gehör. Nach wie vor vermag ich in diesem Tonsetzer nur ein starkes kompilatorisches Talent, nicht aber ein frei schaffendes Genie zu erblicken, das am sichersten zu wirken weifs unter strikter Anlehnung an das Volksliedmäfsige, andererseits aber durch die oft unverhältnismäfsige Länge den Hörer vor der Zeit ermüdet. *Gertrud Foerstel* widmete ihre treffliche Vortragskunst einigen schönen Mahlerschen Liedern, *Irma Tervani* sang mit grofsem Erfolge französische und Lisztsche Lieder. Dr. *Georg Göhler* erweiterte die Zahl seiner Verdienste überdies durch die vorzügliche Aufführung der „Demoiselle élue“ von *Debussy*, einer präraffaelitisch wirkenden, aufserordentlich fein abgestimmten Tondichtung für Sopransolo, Frauenchor und Orchester.

Die Leipziger Singakademie hatte unter *Gustav Wohlgemuths* Leitung einen schönen Erfolg mit der Aufführung des Oratoriums „Von den Tageszeiten“ von *Fr. E. Koch*, der beizuwohnen mir leider unmöglich war.

Der Bach-Verein bot in seinem letzten Konzert nur kirchliche Werke kleineren Umfangs; der Riedel-Verein veranstaltete eine wiederholte Aufführung der Brucknerschen Fmoll-Messe und des Schubertschen Stabat Mater, über deren Wesen und Inhalt schon früher hier berichtet ward.

Die Kammermusik fand viele Freunde. Im Gewandhause erschien wiederholt *H. Wolfs* interessantes Streichquartett. Viel Anziehendes bot auch *H. Pfitzner* in dem Fdur-Klaviertrio (mit *Max Reger* am Flügel) und Regers neues Fdur-Streichsextett (Op. 118). Indessen steht letzt-

genanntes Werk hinter anderen Kompositionen für Kammermusik unstreitig zurück. Herrlich ist aber der langsame Satz, voll echtester Poesie und hoher musikalischer Schönheit, ein wahres kammermusikalisches Prachtstück. Im übrigen findet sich ziemlich viel Reflexion. Eigenartig berührt das reichlich barocke Scherzo, ein Stück von ganz merkwürdig verbissenem Humor. — Das Sevčik-Quartett brachte *Leone Sinigaglias* reizende Trio-Serenade zu erfreulichster musikalischer Geltung und bot, *Sandor Vás* am Blüthner, in *E. W. Korngolds* Klaviertrio eine anziehende Neuigkeit. Man mufs billigerweise staunen, wie sicher und unbeirrt dieser ganz jugendliche Wiener Tonsetzer sich auf dem Boden der Kammermusik bewegt und sich schon jetzt der durchaus modernen Gefühlssprache bemächtigt hat. Ruhige Entwicklung vorausgesetzt, steht von diesem talentierten Musenjünger unzweifelhaft noch vieles zu erwarten.

Im Neuen Stadttheater wurde *Korngolds* Pantomime „Der Schneemann" ebenfalls sehr beifällig aufgenommen. Es ist echte und unverfälschte Ballettmusik von ebenso frischem als liebenswürdigem Charakter, dem sich auch Humor zugesellt und sehr geschmackvolle und wirksame Instrumentation obendrein. — Sehr interessant war die erste Aufführung des, 1752 entstandenen Singspiels „Der Dorfwahrsager" von *Jean Jacques Rousseau*, um dessen feine, stimmungs- und stilvolle Reproduktion *Grete Merrem* (Colette), *Gertrud Bartsch* (Colin), *Alfred Kase* (Titelheld), Regisseur *Marion* und Kapellmeister *Pollak* sich grofses Verdienst erwarben. Die Musik ist ebenso feinsinnig als melodisch, echt pastoral und auch dem Charakter nach vielsagend.

Unter den Solisten ragten nur einige wenige aus der Masse hervor. *Frederic Lamond* begeisterte aufs neue als Beethoven-Spieler, *Max von Pauer* zeigte sich als einer der ernstesten Künstler und *Wilhelm Backhaus* frappierte als Techniker, liefs aber musikalisch durchaus kalt. — Als ausgezeichneter Geiger stellte sich *Gustav Havemann* vor, der in Regers Chaconne (op. 117) und Woyrschs skaldischer Rhapsodie nebst Beethovens Konzert ausgeprägtes Stilgefühl, bedeutendes Können und tonschöne Kantilene offenbarte. Anziehend war auch die Bekanntschaft *Paul Kochanskis* als eines ausgesprochen geigerischen Talents, der insbesondere slawische Kompositionen ausgezeichnet vortrug. — Eine mit Technik und Geschmack ausgestattete Harfenkünstlerin lernten wir in der Veroneserin *Maria Teresia Baldini* kennen. — Unter den Sängern traten wieder *Ludwig Wüllner* und *Hermann Gura* als die bedeutendsten hervor. *William P. Chattam* vertrat mehr das kleine, lyrische Genre. *Elena Gerhardt* feierte einen grofsen und wohlverdienten Triumph, *Julia Hostater* führte sich als stimmbegabte und temperamentvolle Sängerin erfolgreich ein und *Helene Siegwart-Staegemann* nahm an einem Volksliederabende Abschied von der Öffentlichkeit.

Eugen Segnitz.

**München**. Es ist eine sehr schwere Aufgabe, eine einigermafsen entsprechende Darstellung der nunmehr hinter uns liegenden Periode der Münchener Konzertkultur oder, sagen wir gleich richtig, der Konzertindustrie zu geben. Die Fülle der Veranstaltungen und die mehr oder weniger stereotype Einseitigkeit insbesondere der Solistenprogramme erdrückt geradezu alle individuelleren Regungen, denen nachzugehen eine Hauptaufgabe der Kritik und der auswärtigen Berichterstattung ist. Auch die von *Löwe* geleiteten grofsen Konzerte des Konzert-Vereines haben die Klippen der gefürchteten Einseitigkeiten eines Bruckner-Zyklus nicht immer ganz glücklich umschifft. Nicht, als ob dieser Zyklus selbst etwas zu wünschen übrig gelassen hätte. Er stand auf dem Gipfel der Vollendung und man bedauerte nur, dafs beispielsweise die vorgesehen gewesenen Aufführungen des Te Deums oder des 150. Psalms, die das Bild von Bruckners Schaffen so trefflich ergänzt haben würden, nicht ermöglicht werden konnten. Die Durchführung des Programmes nach dieser Richtung wäre wichtiger gewesen als die Beibehaltung einmal festgesetzter Repertoirstücke wie der dritten Sinfonie von Brahms oder einer Sinfonie von Mozart. Was Brahms anbelangt, so pflegen die Werke dieses Meisters in München neuerdings, aufser in den Abenden des Konzert-Vereines, einen wahrhaften Terrorismus auszuüben, der mindestens gerade so sehr vom Übel ist, als ihre einstmalige Nichtbeachtung. Es ist darum schade, dafs Löwe, der der geeignete, zu diesem Zweck in München einzig mögliche Dirigent wäre, nicht mehr Novitäten aufführt. Die wichtigsten Erfolge hatten einige einheimische Komponisten: Boehe mit seiner tragischen Ouvertüre, die formell wohl sein reifstes Stück bedeutet, und Braunfels mit seiner ganz meisterlichen Serenade in Es dur Op. 20 für kleines Orchester, die ebenfalls in einem mehr klassizistischen Stil gehalten ist, diesen aber mit einer solchen Frische zu erfüllen weifs, dafs man an dem Werk nur Genufs hat. Dasselbe gilt von einer kleinen Gelegenheitskomposition Braunfelsens, „Ariels Gesang" (nach Shakespeare), die im Volks-Sinfonie-Konzert zu Gehör kam. Neben klassischen Stücken und einer Ouvertüre von Scheinpflug hat Löwe das Interessanteste wohl mit einer sehr guten, wenn auch nicht ganz Straufsischen, Aufführung des „Don Quixote" gegeben, die um so mehr anzuerkennen ist, als Straufsens spätere Tondichtungen in München nur ganz selten aufgeführt werden. Die Volks-Sinfonie-Konzerte des Konzert-Vereines geben allerdings Anregungen aus alter und neuer Zeit in Hülle und Fülle, und Hofkapellmeister *Prill* bewährt sich bei ihrer Leitung nach wie vor als ein sehr tüchtiger und gewissenhafter Dirigent. *Mottl* erfreute mit einem prächtig gelungenen Mozart-Abend, *Fischer* führte als Vertreter Mottls Kloses sinfonisches Werk „Das Leben ein Traum" auf. Unter den Orchesterdirigenten, die neuerdings viel von sich reden machen und zu manchen Hoffnungen berechtigen, sei *Ossip Gabrilowitsch*, der berühmte Pianist, genannt, der unter anderem sogar Liszts Faust-Sinfonie auf seine Programme setzte. Mit Liszt-Aufführungen sieht es im Jahre der Jahrhundertfeier in München bis jetzt ziemlich scheu aus. Insbesondere scheint der Verein, der als Schöpfung des vielleicht begeistertsten Lisztianers, Heinrich Porges, entstanden ist, die nunmehrige „Konzertgesellschaft für Chorgesang" gar nicht mehr gewillt, ihren alten Traditionen zu folgen, obgleich ihr neuer Leiter, Dr. *Rudolf Siegel*, wie ich schon früher gesagt habe, den nötigen Idealismus und das notwendige Können mitbringt. Es ist sehr erfreulich, wenn sich gerade die Münchener Chor-Vereine der Bach-Propaganda befleifsigen. Jedes Ding sei aber am rechten Ort zur Wirkung gebracht. Es war überflüssig, dafs man die in den letzten Jahren mehrfach aufgeführte Johannes-Passion abermals wiederholte. Vollständig überflüssig ist eine Aufführung der Neunten Sinfonie von Beethoven in einem Chor-Verein! So bliebe nur das „Deutsche Requiem" von Brahms zu nennen, das unter *Abendroths* Leitung hervor-

ragend schön gelang, ebenso eine Novität von Klose für gemischten Chor und Orchester, „vidi aquam“ betitelt, ein ganz prächtiger Satz. Bachs „Magnificat“, das noch in Aussicht steht und die vom Lehrer-Gesang-Verein aufgeführte H moll-Messe bezeichnen einige erfreuliche Seiten der Bach-Propaganda.

Inmitten der Hochsaison hat man in München allabendlich Gelegenheit nicht nur mehrere Solistenkonzerte, sondern auch kammermusikalische Genüsse aufzunehmen. Es ist darum ganz unmöglich alles dessen zu gedenken, was von einheimischen und auswärtigen Vereinigungen, voran den „Münchenern“ und „Böhmen“, an Gutem geboten wird. Zu dem Interessantesten, was ich kennen lernte, gehörte ein zweisätziges Streichquartett des Baseler Meisterdirigenten Hermann Suter, das eine ganz eigenartige Sprache redet und zweifellos viel zu sagen hat. Eine andere Vereinigung erfreute mit einem D dur-Quartett von Cesar Franck, das Konzert-Vereins-Quartett gab einen modernen französischen Abend, in dem das vornehme Klavier-Quartett von Chausson und ein routiniert gearbeitetes Streichquartett von Ravel zu Gehör kam. Ein sensationelles Fiasko erlebte dagegen der Wiener Arnold Schönberg. Unvergessen seien die Anregungen, die *Schmid-Lindner*, der viel begehrte Begleiter, mit seiner Kammermusik-Vereinigung bietet. Unter den Solisten bot *A. Burgstaller* einige Überraschungen. Neben ihm wäre an Sängern zu nennen *Meschaert*, *d'Andrade* neben den Damen *Dietz* und *von Monakow*. Reiche Auswahl hatte man unter den Geigern, von denen ich nenne *Kreisler*, *Burmester*, *Culbertson*, *von Kresz* und *Pollak*. An der Spitze der konzertierenden Pianisten standen *Backhaus*, *Pembaur*, die Damen *Dubois*, *Panthès*, *Ney*.

Die Münchener Hofoper steht unter dem Zeichen des „Rosenkavaliers“, dessen hiesige Erstaufführung von der Dresdener nur um wenige Tage getrennt war. Die Wiedergabe mag wohl besonders bei der ersten Besetzung allen Anforderungen entsprochen haben. Ich konnte infolge vielfacher anderweitiger Verpflichtungen die vielbesprochene Novität leider erst ziemlich spät kennen lernen und kam, was ihre Wiedergabe anbelangt zu dem Ergebnis, dafs München in dem Bassisten *Bender* einen allerdings idealen Verterter des „Ochsen von Lerchenau“ besitzt, dafs andererseits die Fürstin des Fräulein *Fafsbender* völlig ungenügend bleibt. Im übrigen gelang es mir auch bei der Aufführung des „Rosenkavalier“ nicht, die Enttäuschung zu überwinden, die mich schon bei der Durchsicht des Klavier-Auszuges überkam. Vor allem begreife ich es nicht, wie ein Künstler wie Straufs ein dramatisch so minderwertiges Textbuch, wie das von Hofmannsthal verfafste, komponieren konnte. Die zahlreichen Striche, die Hofkapellmeister *Cortolezis* in München angebracht hat, decken die Längen der Oper nicht zu und verhüllten ebensowenig ihre musikalische Stillosigkeit. Das sind Dinge, die erschwerend in Frage kommen, mag der Rosenkavalier im übrigen noch so viel an echt Straufsischen frischen Zügen aufweisen und in seinen besseren, anregenden Teilen unverkennbar Schönes und Reizvolles enthalten. Willi Gloeckner.

— Der versprochene Aufsatz „Beethoven und der Prinz Louis Ferdinand von Preußen“ kann leider nicht zum Abdruck kommen, da wir bei der Nachprüfung des historischen Gerüsts die überraschende Entdeckung machen mußten, daß der Artikel ein wörtliches Plagiat war.

— Unsere Musikbeilage hat schon oft Klavierstücke von *Walter Niemann* gebracht. Da wird es den Leser interessieren, einiges über das Leben des Komponisten zu hören. Wir entnehmen die folgende Ausführung dem Aufsatze im Türmer „Ein neuer holsteinischer Tondichter“ von Detlef Schultz in Leipzig: *Walter Niemann* stammt aus einem Dithmarscher Musikergeschlecht. In der Marsch und in Holstein leben noch heute Verwandte von ihm, väterlicher- wie mütterlicherseits, als Stadtmusikdirektoren und Organisten. Sein Vater war der durch weit ausgedehnte Konzertreisen mit dem Geiger August Wilhelmj und als Musiker und Pädagog bekannte ausgezeichnete Pianist Rudolf Niemann, der nach den Virtuosenjahren lange Zeit in Hamburg, dann in Wiesbaden als hochgeschätzter Lehrer seines Instrumentes wirkte. Walter Niemann ist zwar in Hamburg 1876 geboren, aber seine Kindheit und Schuljahre (die Kompositionszeit bei Humperdinck eingeschlossen) verlebte er in Wiesbaden, und die Heimat seines Geschlechts, Dithmarschen, hat er erst als Jüngling zum ertenmal erblickt. Trotzdem ist er im Wesen Norddeutscher, Holsteiner durch und durch. Er ist eine zarte Dichterseele, innig, gemütvoll, sensibel, begabt mit feinem und tiefem Naturgefühl und durch Vererbung und Wahlverwandtschaft eng verbunden mit dem heimischen Stück Erde, Meer und Heide in Holstein. Unzähligen Geschlechtern da oben hat das brausende Meer sein Lied gesungen, hat das öde, unheimliche Moor und die unabsehbare, einfarbige Heide, hat der märchenhafte Reiz verträumter Landseen die Phantasie eingenommen, und so ist es ganz natürlich, daß gerade diese phantastischen heimatlichen Landschaftsstimmungen am stärksten in der Dichterseele Niemanns anklingen, wenn auch der Zahl nach das rein idyllische Genre ohne den Hintergrund der phantastischen Natur in seinen Kompositionen überwiegt. Wir finden also beide Richtungen holsteinischer Heimatskunst bei Niemann wieder: die Balladenstimmung wie das idyllische Genre (auch Elegie und gemütvollen Humor umfassend). Aber dazwischen liegt eine ganze Reihe von Nuancen, die dem Lyriker Niemann persönlich eigen sind, und dann treten auch noch von verschiedenen Seiten dichterische und tondichterische Einflüsse hinzu, die sich anfangs erkennbar in Niemanns Kompositionen abheben, um dann später nur in Form einer bereicherten harmonischen und koloristischen Ausdrucksfähigkeit sichtbar zu werden.

— Eine Gedächtnisfeier für *Richard Bartmuß*, den um die Weihnachtszeit 1910 verschiedenen Dessauer Komponisten und Orgelmeister veranstaltete in Bitterfeld am 7. April Herr Professor *Arno Werner* mit seinem Kirchenchore. Bartmuß hatte ja zu Bitterfeld viele Beziehungen, er verlebte dort seine Jugendjahre. In diesem Umstande fand die Feier einerseits ihre Berechtigung, andererseits aber auch in dem teilweis hohen Wert der geistlichen Musik, die Bartmuß geschaffen hat. Es kamen an Vokalsachen zum Vortrag: der 126. Psalm für Frauenchor, Solobratsche, Solovioline und Orgel — ein im Ausdruck tiefschürfendes, die gewählten Klangmittel eigenartig verwendendes Werk — die Rede des Petrus aus dem Oratorium „Der Tag der Pfingsten“ für Baritonsolo — besonders wirksam in den rezitativischen Partien — und „Die Heilandsworte am Kreuz“ eine Passionsmusik für drei Solostimmen, Chor, Violine und Orgel. Eine seiner letzten Kompositionen, gelang Bartmuß hier ein Meisterwurf. Die Textauffassung, die Eingliederung der Heilandsworte in die Chorstellen, die musikalische Einkleidung, das alles hat Eigenart und zeigt Selbständigkeit. Beim Ausdruck der Stimmung fällt der Violine ein wichtiger Anteil zu. Harmonisch interessant, darum aber nicht gerade leicht ausführbar sind die für drei Frauenstimmen gesetzten Soli. Der Chor von Prof. *Werner* gewissenhaft vorbereitet und sicher geführt, bewältigte seine Aufgaben nach besten Kräften, und ein gleiches läßt sich von den übrigen mitwirkenden Faktoren, den Herren *Wolfsteller* (Orgel), *Müller* (Violine), *Poth* (Bratsche) sagen. Das Baritonsolo trug der Musiklehrer *Paul Rein* aus Göttingen ausdrucksvoll vor. Für den Orgelkomponisten Bartmuß legte sich mit seinem gereiften Können der Berliner Domorganist, Königl. Musikdirektor *Bernhard Irrgang* ein. Er bot die namentlich in ihren Ecksätzen bedeutende „Orgelsonate zur Passionsfeier“, ein liebliches Pastorale und den klanglich höchst eigenartigen Trauermarsch aus der F moll-Sonate Op. 46. In jeder Weise von dem neuen Rühlmannschen Orgelwerke (42 Register, 3 Manuale, Schwellwerk usw.) unterstützt, zeigte der berühmte Künstler Farben und Farbenmischungen, das war erstaunlich. Immer aber leitete ihn ein gesunder, feiner Geschmack.

Nachdem so Meister Bartmuß zu den Hörern gesprochen hatte, intonierte der Chor „Wenn ich einmal soll scheiden" im Tonsatze Bachs und *Bernhard Irrgang* trug in seiner großartigen, technisch wie musikalisch vollendeten Weise Franz Liszts Variationen über den Basso continuo der Kantate „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen" und des Cruzifixus aus der H moll-Messe von Bach vor. So gab man der erhebenden Feier einen äußerst sinnigen Schluß. P. Kl.

— Nachdem Professor Dr. med. et phil. *Max Reger* vor kurzem vom Herzog Carl Eduard von Sachsen-Coburg und Gotha zum Hofrat ernannt worden ist, erhielt er jetzt den Orden 1. Klasse für Kunst und Wissenschaft vom Fürsten von Schaumburg-Lippe. *Reger* nimmt vom 1. Dezember an seinen ständigen Wohnsitz in Meiningen, gibt aber an einem Tag der Woche Unterricht am Leipziger Konservatorium. Wir halten die Berufung *Regers* an die Spitze der Meininger für diese und für Reger selbst für bedeutungsvoll. Schon durch das Bekanntwerden dieser Berufung ist die Meininger Hofkapelle wieder in den Mittelpunkt des Interesses gerückt, und daß das „Leben im Orchester" für den Orchesterkomponisten Reger von großem Einfluß werden wird, ist nicht zu bezweifeln. Hängt doch die kompositorische Tätigkeit meist eng mit dem praktischen Berufszweig, den ein Künstler ausübt, zusammen. Bach ist ein überzeugender Beweis davon.

— In Halle a. S. ist der Universitätsmusikdirektor Prof. *Otto Reubke* von seinem Posten als Dirigent der Robert Franz-Singakademie zurückgetreten. Man geht nicht fehl, diesen Schritt des um das Hallesche Musikleben hochverdienten Mannes mit gewissen Begleiterscheinungen des für Mai geplanten Beethovenfestes, bei dem ein auswärtiger Dirigent die „Missa solemnis" leiten wird, in Verbindung zu bringen. Dann aber sind es auch Gesundheitsrücksichten, die auf Prof. Reubke, der gegenwärtig 69 Jahre alt ist, bestimmend gewirkt haben. Sein Universitätsamt bekleidet er nach wie vor, wie er auch die Leitung des Lehrer-Gesangvereins behält. Am 24. März verabschiedete sich Prof. *Reubke* von seiner Singakademie. Es kam ihm darauf an, noch einmal ein Monumentalwerk zu bieten, und so fiel seine Wahl auf Händels „Messias". Indem der Aufführung die Bearbeitung von Rob. Franz zugrunde gelegt wurde, kamen Halles größte Söhne, die Tonmeister Händel und Franz, vereint zu Worte. Die Wiedergabe entsprach voll und ganz der hohen Bedeutung des Werkes. Chor und Orchester hielten sich überaus tüchtig. Von den Solisten entwickelte die Altistin *Agnes Leydhecker* viel Empfindung, war die Kammersängerin *Anna Kaempfert* eine ideale Vertreterin der Sopransoli. *Georg Funk* (Tenor) und *Franz Gaßner* ließen stimmlich einige Wünsche offen. Prof. Reubke hielt alle Faktoren mit fester Hand zusammen. Es war eine Freude, zu beobachten, wie großzügig dieser Dirigent trotz seiner 69 Jahre den Stoff immer noch anzufassen versteht. P. Kl.

— In Halle findet am 20. und 21. Mai d. J. ein Beethoven-Musikfest mit folgenden Programmen statt. 1. Konzert: 1. und 7. Sinfonie, Tripelkonzert für Violine, Cello und Klavier, Mödlinger Tänze. 2. Konzert (Kammermusikmatinee): Zwei Streichquartette, Trio B dur, Op. 97, Schottische Lieder. 3. Konzert: Missa solemnis unter Leitung von *Ferdinand Loewe* aus Wien. Die Soli gesungen von Frau Nordewier-Raddingius, Frau de Haan-Manifarges, Herren Senius und Denys. Das Sinfoniekonzert wird *Eduard Mörike* dirigieren. Als Orchester fungieren die Berliner Philharmoniker und für die Kammermusikmatinee wurden das Klingler-Quartett und das Künstlerehepaar *Schnabel-Behr* verpflichtet. Der ad hoc zusammengestellte Chor wird ca. 400 Singende umfassen. P. Kl.

— Das Passions-Oratorium von *Felix Woyrsch* ist jüngst vom Dortmunder Musikverein unter Leitung von Professor *Janssen* aufgeführt. Die Aufführung war ein voller Erfolg für den anwesenden Komponisten und sein Werk.

— Auch in der verflossenen Saison hat das jüngste Chorwerk „Das Licht" von *C. Ad. Lorenz* (Stettin) eine Reihe von Aufführungen erlebt und glänzende Aufnahme bei Publikum und Kritik gefunden, u. a. in Middelburg (Holland), in Mühlheim a. d. Ruhr unter Leitung des Krefelder begabten Dirigenten Zey, in Siegen unter Musikdirektor *Werner*. Demnächst erfährt es eine Wiederholung in Dortmund durch Professor Janssen. Für kommende Saison ist es in Dresden zunächst in Rotterdam auf das Programm gesetzt.

— Unser geschätzter Mitarbeiter Herr Professor *Otto Schmid* hat den Preuß. Kronenorden 4. Klasse erhalten.

— Am Charfreitag brachte in Stettin der Musikverein unter *R. Wiemann* die Passions-Kantate „Golgatha" von *C. Ad. Lorenz* zu vortrefflicher Aufführung. Wiemann hatte alles getan, dem Werke volle Geltung zu verleihen: Eine Orgel war aufgestellt, ein doppelter Blechbläserchor verstärkte die Wirkung der Fanfaren in dem Siegeschoral „Jesus meine Zuversicht", ein Chor von 200 Knaben, welche den cantus firmus in den figurierten Chorälen sangen, verlieh diesen eine imponierende Gewalt. Das Publikum brachte am Schluß dem Komponisten und Dirigenten begeisterte Ovationen dar. Der Chor bot eine Musterleistung.

## Besprechungen.

**Noatzsch, Rich,** Praktische Formenlehre der Klaviermusik (Lied-Menuett [Scherzo], Rondo- und Sonatenform) an analysierten Beispielen dargestellt. Leipzig, Peters.

Wir haben es hier mit einem energischen Anlauf zu tun, der musikalischen Formenlehre in Musikschulen und Seminaren näher „auf den Leib" zu rücken. Der Verfasser hat eine große Anzahl möglichst regelmäßig gebauter Tonstücke analysiert, damit die Studierenden an ihnen Augen und Ohren für den formalen Aufbau schulen. Das ist praktisch und gut. Auf ästhetische Begründung der Formen hat sich der Verfasser nicht eingelassen. Eine spätere Stufe wird nicht von ihr absehen können.

**Loewe, Carl,** Das Sühneopfer des neuen Bundes. Passionsoratorium in drei Abteilungen. Klavierauszug (Orgelauszug.) Hildburghausen, F. W. Gadow & Sohn. Preis 3,50 M.

Das Oratorium besteht aus den Unterteilen: a) Zu Bethanien am Grabe des Lazarus, b) Die Salbung, c) Einsetzung des heiligen Abendmahls, d) Gefangennehmung, e) Christus vor Kaiphas, f) Christus vor Pilatus, g) Die Kreuztragung, h) Die Kreuzigung, i) Die Grablegung. Von bedeutender Wirkung müssen die Schlußchöre des ersten und letzten Hauptteiles sein, von eigenartiger Schönheit ist der Frauenchor: Fließet, ihr unaufhaltsamen Tränen, die kurzen Ausrufe des Volks oder der Jünger sind von dramatischer Schlagkraft. Unter den Solonummern verdienen hervorgehoben zu werden die Arie „Heilige Nacht" und der darauf folgende Kanon „Wir habens gehört, auch die kurze Arie „Ihm der allen Gnad' erwiesen". Den Höhepunkt aber bildet die große Arie des Judas „Wehe mir". Man muß über den Formenreichtum Loewes staunen und seine sichere Hand in der kontrapunktischen Gestaltung bewundern. Alles in allem: Das Werk reizt zur Aufführung. E. R.

**Hilscher, Paul,** Op. 10, Trauungsgesang für eine mittlere Singstimme mit obligater Violine und Orgelbegleitung. Leipzig, F. E. C. Leuckart.

Die Vertonung des bekannten „Wo du hingehst, da will ich auch hingehn" — die wievielte mag es wohl sein? — leidet unter einem gewissen Ringen des Komponisten nach Ausdruck, wodurch das Opus einen etwas unruhigen Charakter erhält. Wie alle Werke des genannten Verlages, so trägt natürlich auch der Trauungsgesang den Vermerk: „Aufführungsrecht vorbehalten"!

M. Puttmann.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

# BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

**XV. Jahrgang. 1910/11.**

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

**Nr. 9.**
Ausgegeben am 1. Juni 1911.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 S. Text und 8 S. Musikbeilagen.
**Preis:** halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen
durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
**Anzeigen:**
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.






## Musikalisches Zeitbild.

Von **Franz Rabich.**

Der Wagnerkult hat eine Höhe erreicht, über die nicht weit mehr zu steigen ist. Aber ist Wagner deshalb ein Kulturfaktor? Gewiß er ist ein Vorbild in der Ausdauer, Unerschrockenheit und Unverdrossenheit, mit der er seine Entwicklung immer bewußter förderte, in der Selbstbeherrschung gegenüber einer vielgenannten Frau, in der Energie, mit der er sein persönliches Lebensproblem auf den Boden umfassender philosophischer Weltbetrachtung stellte. Er verkörpert eine ungeheuere moralische Kraft. Aber es genügt nicht, ein Charakter zu sein, um als Kulturfaktor wirksam zu werden. Die hauptsächlichen Schriften Wagners nun, welche die Anschauungen seiner Umwelt beeinflussen sollten, behandeln im wesentlichen nur die neue Aufgabe des Dramas aus dem Geiste der Musik, also letzten Endes eine kunsttechnische Frage, und seine Bühnenwerke entrollen Handlungen, deren Voraussetzungen nicht allgemein-menschlich sind, und deren Führung durchaus subjektiv auf eigenstes Erleben Wagners sich stützt. So erklärt es sich, daß das Publikum mit Wagners Dichtungen keine innige Fühlung gewinnt, und daß es weder literarisch noch gar etwa philosophisch eine Wagnernachfolge gibt. Es besteht einmal keine zwingende Verbindung zwischen Phantasie und Willen, während doch Kultur nicht nur als gute Gesinnung sich offenbart, sondern vor allem Willensbestimmung ist. Selbst der größte künstlerische Fortschritt ist deshalb nicht notwendig mit kultureller Höherentwicklung verknüpft, eine alte Wahrheit, die gerade auch bezüglich der künstlerischen Taten Wagners gilt. Seine Handlungen haben nur lose Beziehung zu unserer Zeit. Ausfluß einer gewaltigen Individualität stellen sie Charaktere auf die Bühne, die sämtlich — selbst Brünnhilde, selbst Parsifal! — nur aus sich heraus leben, während unsere Kultur die sozialen Instinkte immer stärker betont und das Einzelleben zum bewußten Ausfluß des Menschheitwillens zu gestalten strebt.

So wundert uns nicht, daß die Wagnernachfolge sich recht eigentlich als eine musikalische erweist. Wie schon der Konzertsaal — und das Potpourri die wirklichen Begründer der Beliebtheit Wagners beim großen Publikum waren! Wagner ist trotz aller weitergehenden Behauptungen für Künstler und Volk der große Musiker, alle anderen Früchte seines Wirkens erläutern seine Persönlichkeit, sind Zeugnisse seiner herrlichen Eigenart, sonst aber haben sie nur sekundäre Wichtigkeit.

Wie wenig das Verhältnis von Handlung und Musik durch Wagner dauernd festgelegt ist, beweist am klarsten Richard Strauß. Keine Frage: dieser Mann besitzt eine eminente Begabung und ist obendrein „ein ganzer Kerl“, aber es geht ihm fast wie Mendelssohn: er hat in seinem Leben nie geirrt. Selbstverständlich ist auch bei ihm Entwicklung der Technik in großem Umfang vorhanden, nicht aber, was gern verschwiegen wird, Entwicklung in den Zielen seiner Kunst. Erdfroh, lebenbejahend, sinnlich, das ist immer der Grundzug seiner Musik,

die notabene nie völlig frei vom Streben nach dem Effekt ist. Seine Kraft, einer Stimmung Ausdruck zu geben, mag der Wagners nahestehen, aber er nützt sein Ausdrucksvermögen vor allem zur Verlebendigung von kleinen Stimmungen. Seine Werke sind nicht Explosionen, gewaltsame Befreiung aus einem schlechthin den ganzen Menschen beherrschenden Seelenzustand wie z. B. der Tristan. Die Straußschen Werke erscheinen deshalb, so hervorragend sie sind, viel weniger erlebt als gewollt, sie sind schon in ihren Ursprüngen von Willkür beeinflußt.

Um sich das Verhältnis von Wort und Ton bei Strauß richtig vorzustellen, braucht man sich nur zu fragen, ob man nicht einzelne Teile seiner Dramen in den Konzertsaal verpflanzen könnte. Dann sehen wir, daß die Straußsche Musik durchaus Theatermusik ist (das Wort selbstverständlich ohne üblen Nebensinn gebraucht). Damit aber, daß sie nur in Verbindung mit der Handlung bedeutungsvoll ist, sagen wir sehr viel, bezüglich ihrer Form (die wiederkehrenden Motive z. B. sind bei Strauß meines Erachtens nicht Leitmotive), namentlich aber bezüglich ihres Inhalts; sie ist — pointiert ausgedrückt — nicht Beseelung des Dramas, sondern Steigerung des Wortes! Damit ist ein großer Schritt von Wagner fort getan. Die neue Richtung ist indes nicht ein Weg zur alten Oper. Was Wagner an dieser bekämpft hat, nimmt die Richtung Strauß nicht wieder auf, sondern führt gewissermaßen zu einer Umkehrung der alten Oper. Wie dort weite Strecken lang das Wort ziemlich gegenstandslos war, so wird es in der neuen Richtung die Musik sein. In Szenen z. B. wie der Ermordung der Klytemnästra oder des Wartens der Salome auf den Todesschrei des Johannes ist die „Musik" nur die rauschende Pause ekstatischer Spannung. Der Kampf Pedros mit Sebastiano in Tiefland ist ein anderes Beispiel. Auch hier „schlägt die Handlung die Musik tot".

Für das musikalische Zeitbild ist der Erfolg von Tiefland insofern wichtig, als hier ein geschickt gearbeitetes Libretto die Wirkung begründet, ohne daß wie bei den Werken von Strauß (abgesehen vom Rosenkavalier) im einzelnen dichterische Qualitäten vorhanden sind. Zu den Charakterköpfen der Literatur gehört d'Albert nicht. Er versucht es mit allerlei Stoffen verschiedenster Richtung. Seine musikalische Potenz reicht an Strauß nicht hinan.

Debussy und der neuerdings von einigen propagierte Arnold Schönberg bleiben, soviel ich bis jetzt sehe, noch zu sehr im harmonischen Problem stecken. —

Ist es nicht wunderbar, daß in einer Zeit so intensiver Wagnerverehrung die Pflege der Kammermusik an Ausdehnung alljährlich gewinnt und daß eine Bachrenaissance aufkommt? Daß die Musik nicht nur „tönend bewegte Form", sondern „reiner Ausdruck" ist, das erweist Wagner wie keiner vor ihm. Gerade durch ihn finden wir deshalb auch die Seele in Bach wieder. Was oberflächliche Betrachtung als Reaktionserscheinung deuten könnte, ist also gar keine. Wagner hat die Dornröschenmusik Bachs wahrhaft wach geküßt, und so ist es natürlich, daß justament in dieser Zeit ein Reger ersteht, der wieder vollkommen absoluter Musiker ist.

Überschaut man die letzten hundertzwanzig Jahre, so entrollen sich wechselreiche Bilder. Neben Mozart Beethoven, der den ganzen Menschen ungehemmt in seine Musik ausströmt. Diese Subjektivität setzt sich fort in der Romantik: Weber, Marschner, Schumann, findet ihre Ergänzung durch die auf äußere Anregungen bezogenen Ergießungen der Berlioz und Liszt, als Nebenströmungen treten auf das Gesangvereinswesen und — *Mendelssohn*, und es blüht die Große Oper empor: da kommt Wagner. und wieder wird der ganze Mensch Inhalt der Musik. Wagner wird aber zugleich der Ausgang zahlreicher Strömungen, die nun schon wieder deutlich sich sondern. Unverkennbar gemeinsam ist ihnen allen jedoch romantische Subjektivität, die besonders stark in Regers Art hervortritt. Wie weich, schwebend und wiederum plötzlich in grellen Gegensätzen und häufig aphoristisch bewegen sich seine Kompositionen! So lebt etwas von den vielen Sehnsüchten unserer Zeit auch in unserer modernen Musik.

---

# „Reitmotive".

## Ein Kapitel vorwagnerischer Charakterisierungskunst.

Nebst Bemerkungen über das künstlerische Verhältnis Richard Wagners zu Karl Loewe und Notation sämtlicher Reitmotive.

Von Dr. **Leopold Hirschberg** (Berlin).

(Fortsetzung.)

17. Mazeppa (Tondichtung für Pianoforte nach Byron). Op. 27. Das ganze Stück, eines der frühesten Zeugnisse trefflicher Programmusik, wird von Reitmotiven beherrscht, die mehr minder Schattierungen eines Grundmotivs darzustellen scheinen. Aber auch hier müssen wir berücksichtigen, daß wir ein zügelloses, rasendes Pferd vor uns haben, insofern als sein Reiter auf ihm angebunden ist; wir müssen also von dem Begriff des „Reitens", als einer Kunst, die eben darin besteht, das Pferd nach eignem Willen zu regieren, abstrahieren. Diesem Umstand hat nun auch Loewe

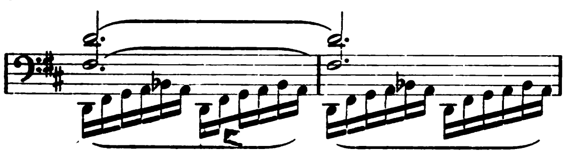
voll und ganz Rechnung getragen; das Hauptmotiv:




entbehrt, ähnlich wie die letzte Form des Oluf-Themas, der z. B. durch punktierte Noten hervorgebrachten Straffheit; es ist ein zielloses Rasen. Die erste Variante besteht darin, daß der Sequenzen-Lauf nach aufwärts steigt:

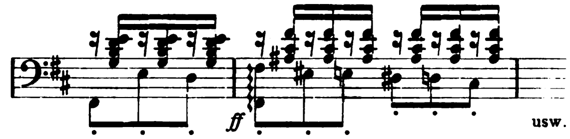



Eine zweite hebt (wie im Oluf) den einzigen Ruhepunkt des Achtels auf:



Zu diesen Themen gesellt sich noch ein anderes, vielgestaltiges:




in ihm erkennen wir die typische Form der Reitmotive: gebrochne Dreiklänge, chromatische Gänge, Staccati deutlich wieder, in neuer interessanter Umbildung.

18. Jungfrau Lorenz (gedichtet von Franz Kugler). Op. 33, Nr. 1. Das fromme Mägdelein hat sich im Walde verirrt, ermattet schläft sie ein. Als sie erwacht, steht ein Hirschlein vor ihr; sie schwingt sich herauf und reitet auf ihm der Heimat zu. Hier hat das Reitmotiv, entsprechend der Sanftheit des Reittieres, eine ganz milde Form; der punktierte Rhythmus ist zweimal nur angedeutet; er, in Verbindung mit der rieselnden Unterstimme, der Begleitung besagt, daß dieses von Gott gesendete Tier der Zügel eines menschlichen Reiters nicht bedarf und doch nicht wild dahinjagt:




Im weitern Verlauf des gottgeschützten Rittes geht selbst diese Andeutung der Straffheit (†) verloren, und sogar die Oberstimme der Begleitung gewinnt die rieselnde Form, ohne daß auch nur einen Augenblick der Eindruck der Unruhe oder Hast hervorgerufen wird:






Die in der zweiten Hälfte von Takt 6 bereits beginnenden, voll auszuhaltenden Viertelnoten deuten auf den nunmehr immer langsamer werdenden Ritt hin. Durch solche kleine Feinheiten, die man nur bemerken und studieren muß, gewinnen die Bilder Loewes eben ihre Schärfe, ohne aufdringlich zu wirken.

19. Harald (gedichtet von Uhland). Op. 45, Nr. 1. Das Reitmotiv „pomposo" des Harald ist mit kriegerischen Klängen vermischt und klingt heroisch, trotz des typischen Reit-Rhythmus,




der während der ganzen Dauer der Erzählung die Singstimme in seinen Bann zwingt.

20. Die drei Budrisse (gedichtet von Adam Mickiewicz). Op. 49, Nr. 3. In dem Reitmotiv dieser köstlichen (ganz unbekannten!) Ballade zeigt sich in der Anordnung insofern wieder etwas neues, als das Vorspiel den punktierten Rhythmus, die Begleitung des Gesanges das Staccato bringt:




21. Der junge Herr und das Mädchen (gedichtet von Adam Mickiewicz). Op. 50, Nr. 2 läßt

deutlich eine ökonomische Einteilung erkennen, indem das Reitmotiv mit Vorschlägen zunächst in einem Vorspiel von 4 Takten erscheint und so gewissermaßen der ganzen Ballade seine Eigenart mitteilt, nun während der folgenden 4 Takte, wo nicht vom Reiter die Rede ist, schweigt, und erst dann wieder, als dieser selbst auf den Schauplatz geführt wird, in vergrößerter Form hervortritt:




des weitern kommen dann Triolen zum Vorschein, die bereits am Schlusse dieses Absatzes leis angedeutet waren und in denen das Durchlaufen aller Stimmen (von unten nach oben) zu beachten ist:




22. Der Sturm von Alhama (arabische Dichtung). Op. 54. Eine Art Parallele zum Reitmotiv des „Harald", charakterisiert durch die national-orientalische Färbung:




(Schluß folgt.)

# Opus eins.

Von **Franz Dubitzky.**

I.

Ein „Opus eins" ist — niemals ein Opus eins. Dem Op. 1 gehen gewöhnlich viele Erstlingswerke und recht viele Gänge mit diesen zu den halsstarrigen, Erstlingsschöpfungen kühl gegenüber stehenden, ein Defizit ahnenden Verlegern voraus. Ehe es bis zum fein säuberlich gestochenen Op. 1 kommt, hat der Tondichter des Lebens Tücken, der Welt Interesselosigkeit zehn- und hundertmal erfahren. Mancher achtenswerte Komponist muſs Jahrzehnte dahinfliefsen sehen, ehe er sich „gedruckt" findet.

Wie viele Tonsetzer greifen ungeduldig ihre kleinen Ersparnisse an und opfern sie dem — Selbstverlag, dieweil kein einziger Verleger ihre Werke annehmen will, selbst wenn diese „gratis" offeriert werden. Sogar *Richard Wagner* war jahrelang sein eigener Verleger, viel Ärger bereitete ihm solche Nebenbeschäftigung. *Hugo Wolf* bot seine Lieder vergeblich Breitkopf & Härtel und andern Firmen an. Bei der Herausgabe der Mörike-Lieder (1889) trug der Tonsetzer die Druckkosten. Im Oktober 1890 schrieb er erfreut: „Schott übernimmt mit dem gröfsten Vergnügen die Kommission der drei Bände (Lieder) und die Kellerschen. Wir hatten eine lange geschäftliche Konferenz. Ein Prachtkerl, der Schott." Die Hoffnungen, die Wolf auf diese Verbindung setzte, wurden arg getäuscht; 1895 meldet er dem Hause Schott: „Um gleich in medias res zu gelangen, mufs ich Ihnen sagen, dafs meine Erwartungen hinsichtlich des Resultates unserer Abrechnung etwas höher gespannt waren, als die Ihrigen. Da ich nicht, gleich Ihnen, in der glücklichen Lage bin, Kapitalist zu sein, um dem weiteren Verlauf des Betriebs mit jenem beneidenswerten Gleichmut zusehen zu können, der sich um ‚Kleinigkeiten' nicht zu kümmern braucht, finde ich mich genötigt, unsre Verbindung zu lösen und anderswo mein Heil zu suchen." Wer wird dem Tonsetzer den Moll- und Grollton verargen, wenn er hört, dafs ihm jene Liederbände in fünf Jahren einen Gewinn von — 86 Mark und 35 Pfennigen einbrachten.

Die erste im Druck erschienene Komposition Wolfs ist das Lied „Morgentau". Es war kein „Op. 1", unter den ungedruckten Vorgängern finden wir z. B. drei mit dem Vermerk „Op. 13" versehene Männerchöre, „dem Herrn Philipp Wolf ehrfurchtsvoll gewidmet" (Ph. Wolf war der Vater des Tondichters). Als *Schubert* 1816 sein Op. 1, den „Erlkönig", komponierte, hatte er schon zahllose Werke verschiedenster Gattung hinter sich, das vorhergehende Jahr zeitigte allein mehr als hundert Lieder und Balladen, die Singspiele und Opern „Der vierjährige Posten", „Fernando", „Die beiden Freunde von Salamanka", „Claudine von Villa Bella", „Der Spiegelritter", „Der Minnesänger", „Adrast", zwei Messen, ein Streichquartett, zwei Sinfonien, zwei Klaviersonaten usw.

„. . . So hat sich's leider gefügt, dafs ich über die Chronologie meiner Kompositionen weder mir selbst, noch andern Leuten Rechenschaft geben kann, denn ich war nicht so eitel, sie mit Datum und Jahreszahl zu versehen" — so äufserte sich einmal *Robert Franz.* Oft genug können wir mit Leichtigkeit feststellen, dafs eine Opuszahl nicht „stimmt". Vor dem etwa 1794 komponierten und 1795 veröffentlichten Op. 1 *Beethovens*, den „drei Klaviertrios", entstanden z. B. 1789 zwei Präludien für Klavier oder Orgel, die den Vermerk Op. 39 erhielten; die als Op. 52 geltenden Lieder waren bei ihrer 1805 erfolgten Veröffentlichung mehr als ein Dezennium alt; Opus 87, das Trio für zwei Oboen und englisch Horn, soll 1794 komponiert sein usw. usw. *Schumann* schrieb auf Wunsch des Verlegers sein Op. X (Sechs Paganini-Etüden) vor Op. 9, er erzählt: „Eine Opuszahl setzte ich auf obige Etüden, weil der Verleger sagte, sie ‚gingen' deshalb besser, — ein Grund, dem meine vielen Einwendungen weichen mufsten. Im stillen hielt ich aber das X (denn ich bin noch nicht bis zur IXten Muse) für das Zeichen der unbekannten Gröfse . . ." Op. X wurde komponiert im Jahre 1833, Op. 9, „Carneval": 1834 und 1835, Op. 6, „Davidsbündler": 1837 — man sieht, wie unzuverlässig die Opuszahlen sind. Nebenbei sei noch erwähnt, dafs das Originalwerk Paganinis, „24 Capricci per il Violino solo", ein „Op. 1" ist. Nun zurück zu *Beethoven.* Aus der Reihe der vor dem Op. 1 komponierten Werke dieses Meisters seien noch angeführt ein Klavierkonzert (1784), drei Klavierquartette (1785), ein Ritterballett (1791), ein Streichtrio (1796 als Op. 3 erschienen). Beethovens Op. 1 stellt auch nicht seine erste „gedruckte" Komposition dar, denn bereits 1782 und 1783 wurden ohne Opuszahl veröffentlicht „Variations pour le Clavecin sur une Marche de Mr. Dresler par une jeune Amateur, Louis van Beethoven, agé de dix ans" und „Drei Sonaten fürs Klavier, verfertigt von Ludwig van Beethoven, alt 11 Jahr" (für 10 und 11 Jahr ist wahrheitsgemäfs 12 und 13 zu setzen: Beethoven senior hatte, das Wunder noch zu erhöhen, seinen Sohn verjüngt).

In der Kritik des Op. 1 *Alexander Dreyschocks* („Acht Bravouretüden in Walzerform") sagt Rob. Schumann: „. . . niemals konnte ich meinen Lesern mit soviel Zuversicht zurufen, dafs sie sich sämtlich ihre Etüden selbst schreiben können, wenn sie nur sonst wollen. Vorausgesetzt wird, dafs jeder den tonischen Dreiklang und den Dominantenakkord kennt; ist er vollends bis zu einem Übergang in die nahen Molltonarten gediehen, so kann er Unglaubliches zustande bringen. Hat er diese nun gehörig inne, so ist das Manöver: er lege die Hände ruhig in die gewöhnlichste Akkordenlage, springe dann plötzlich im Walzertakt mit einer Hand über die andere, rechts und links, aus der Höhe in die Tiefe, schreibe sich alles auf, hole sich Geld vom Verleger, — und Komposition wie Komponist sind fertig. . . . Mit einem Worte: die Etüden hätten nie in der Welt gedruckt, ja nicht einmal aufgeschrieben werden sollen." Hin und wieder kam ein Komponist auf einen ähnlichen Schlufsgedanken, er verleugnete sein Opus 1 und begann mit dem Numerieren von neuem. So veröffentlichte *Loewe* 1812 als Op. 1 und 2 die Romanze „Klothar" (Dichtung von Friedr. Kind) und zwei geistliche Gesänge („Gebet des Herrn" — „Einsetzungsworte"); 1824 wurden als wertvolleres Op. 1 die Balladen „Edward" (komponiert 1818), „Erlkönig" (desgl.) und „Der Wirtin Töchterlein" vereinigt.

*Berlioz* liefs „Acht Szenen aus Faust" als Op. 1 auf eigene Kosten drucken und sandte die Komposition Meister Goethe zu. „Ein Franzose hat acht Stellen meines ‚Faust' komponiert und mir die sehr schön gestochene Partitur zugeschickt; ich möchte Dir sie wohl senden, um ein freundliches Wort darüber zu hören" (Goethe an Zelter). Das „freundliche" Wort fiel aber recht unfreundlich aus, denn Zelters Gutachten lautete folgendermafsen: „Gewisse Leute können ihre Geistesgegenwart und ihren Anteil nur durch lautes Husten, Schnauben, Krächzen und Ausspeien zu verstehen geben; von diesen einer scheint Herr Hector Berlioz zu sein. Der Schwefelgeruch des Mephisto zieht ihn an, nun mufs er niesen und prusten, dafs sich alle Instrumente im Orchester regen und spuken — nur am Faust rührt sich kein Haar. Übrigens habe Dank für die Sendung; es findet sich wohl Gelegenheit, bei einem Vortrage Gebrauch zu machen von einem Abszefs . . ." Berlioz selbst war später von diesem Op. 1 nicht befriedigt, er bezeichnete dann seine Ouvertüre „Waverley" als Op. 1, auf dem Titelblatt der Partitur verkündete er, dafs er sein früheres Op. 1, die Faustszenen, vernichtet habe. „Wer aber steht uns dafür, dafs ihn das zweite Werk 1 später

einmal auch nicht anmutet?" bemerkt Rob. Schumann hierzu. Als Ferdinand Hiller *Cherubini* um Zusendung seiner Erstlingsopern „Armida" und „Adrian in Syrien" bat, kam der Meister dem Verlangen zwar nach, erklärte jedoch: „Ich fürchte, diese Partituren werden Ihnen nicht viele Unterhaltung bieten, denn es sind die Produktionen eines jungen Mannes, der sozusagen von der Schulbank kam, im Stile nach der Mode jener Zeit geschrieben."

In allen mir vorliegenden Werken über *Rich. Straufs* ist seines Op. 2, eines 1881 erstmalig aufgeführten Streichquartettes gedacht, bezüglich seines Op. 1 vermag ich aber selbst in Riemanns Lexikon nichts Bestimmtes zu entdecken — vielleicht will der Komponist ähnlich wie Berlioz von dieser Erstgeburt (D moll-Sinfonie?) nichts wissen. Seine „allerersten", noch vor dem Schulbesuch entstandenen Werke waren ein dreistimmiges Lied, ein Walzer und — horribile dictu — eine „Schneiderpolka". Das erste Werk, das *Siegfried Wagner* öffentlich zu Gehör brachte, die sinfonische Dichtung „Sehnsucht", liefs der junge Tonsetzer nicht drucken, dies „Op. 1" genügte ihm nicht: seine nächste Schöpfung, der „Bärenhäuter", erfreute sich starken Erfolges. Über seines grofsen Vaters Erstlingswerk erfahren wir aus dessen „autobiographischer Skizze: „... ich zog vor, Ouvertüren für grofses Orchester zu schreiben, von denen eine einmal im Leipziger Theater aufgeführt wurde. Diese Ouvertüre war der Kulminationspunkt meiner Unsinnigkeiten. ... Beethovens neunte Sinfonie sollte eine Pleyelsche Sonate gegen diese wunderbar kombinierte Ouvertüre sein. Bei der Aufführung schadete mir besonders ein durch die ganze Ouvertüre regelmäfsig alle vier Takte wiederkehrender Paukenschlag im Fortissimo: das Publikum ging aus anfänglicher Verwunderung über die Hartnäckigkeit des Paukenschlägers in unverhohlenen Unwillen, dann aber in eine mich tief betrübende Heiterkeit über. Diese erste Aufführung eines von mir komponierten Stückes hinterliefs auf mich einen grofsen Eindruck." Zu einer Drucklegung des Werkes kam es natürlich nicht, erst zwei Jahre später (1832) konnte sich *Richard Wagner* seines bei Breitkopf & Härtel verlegten Op. 1 und 2 erfreuen: eine Klaviersonate in B dur („ich komponierte eine Sonate, in welcher ich mich von allem Schwulste losmachte und einem natürlichen, ungezwungenen Satze überliefs) und eine vierhändige Polonäse in D dur.

Wie Wagner so irrte auch *Marschner* bei einer Erstlingsouvertüre zum Ballett „Die stolze Bäuerin". „Welcher Esel hat denn das komponiert? Das ist doch auf dem Horn garnicht zu blasen", rief der ob seiner Noten empörte brave Hornist bei der Probe aus, und der eben noch so stolze Komponist verfiel ob solcher Kränkung in eine Ohnmacht; sieben Wochen lang lag er im Bett, falsche Hörner erklangen ihm in seinen Fieberphantasien. Als der junge Tonsetzer dem Schöpfer der Eroica einige seiner Geisteskinder vorlegte, antwortete dieser, nachdem er flüchtig in den Manuskripten geblättert: „Hm — hab nicht viel Zeit — nicht zu oft kommen — dann aber wieder etwas bringen!"

*Goldmark* begann die Reihe seiner gedruckten Kompositionen mit der Opuszahl 5, die ungedruckten Werke 1—4, bestehend aus einer Ouvertüre, einem Klavierquartett, zwei Liedern und einem Psalm wurden 1857 in einem Wiener Konzert vorgeführt; das betreffende Referat der Wiener Zeitung schlofs mit den Worten: „Sonst trauen wir ihm gerne zu, dafs ihm in guter Stunde noch manches gelingen mag." Op. 5, die zuerst veröffentlichte Komposition, hat den bei jungen, „gährenden" Tonsetzern leicht zu erwartenden Titel „Sturm und Drang", Charakterstücke für Klavier. (Später scheint die „Lücke" ausgefüllt zu sein, denn ich finde in Eschmanns Wegweiser durch die Klavierliteratur zwei Klaviertrios mit der Opuszahl 1 und 4.) Eine herbe Kritik heimste *Tschaikowsky* mit seiner Jugendarbeit, dem „Lied an die Freude" für Soli, Chor und Orchester ein; in den „Petersburger Nachrichten" las man darüber: „Der Komponist des Konservatoriums, Herr Tschaikowsky, ist ganz unfähig. Es ist wahr, seine Kantate ist unter den ungünstigsten Bedingungen geschrieben ... Aber dennoch würde er in dem Werke doch irgend einmal die Fesseln der Schule abgestreift haben, wenn er Talent besäfse." An die Erstlingsoper *Verdis* wagte sich kein Theaterdirektor, „Rocester" blieb unaufgeführt. Dies Schicksal wird wohl fast allen Erstlingsopern zuteil — *Wagners* erste Oper („Die Feen") wurde fünf Jahre nach seinem — Tode zum erstenmal auf die Bühne gebracht, gedruckt ist sie auch heutigentage noch nicht. Für *Saint-Saëns'* Op. 2 („Erste Sinfonie"), wie auch für desselben Tonsetzers Op. 3 und 4 interessierten sich die Verleger mehr als für dessen Op. 1 („Drei Stücke für Harmonium"); die 1852 komponierte Sinfonie ging 1855 in Druck, während das ebenfalls 1852 geschaffene Op. 1 bis 1858 seiner Auferstehung harren mufste.

Mit der Veröffentlichung so manchen Werkes, das die Zahl „1" trägt, wird man sich nicht einverstanden erklären. Der Komponist läfst sich natürlich schwerlich durch Einwände Einsichtigerer zurückschrecken, irren ja doch häufig genug auch die — Klügsten. Haydn riet ab von der Drucklegung des C moll-Trios in *Beethovens* Op. 1. Ferdinand Ries berichtet hierzu: „Dieses fiel Beethoven sehr auf, indem er es für das beste hielt, sowie es denn auch noch heute immer am meisten gefällt und die gröfste Wirkung hervorbringt." Das Haydn heidnisch erscheinende Klaviertrio gab Beethoven ein Vierteljahrhundert später auch als Streichquintett (Op. 104) heraus, ein Beweis, dafs er auch in reiferem Alter sein Op. 1 nicht als verunglückt ansah. Mit seinem Op. 1 war *Robert Franz* zufrieden, er erklärte: „Mein Op. 1 halte ich für nicht besser und nicht schlechter als mein Op. 52" (des Meisters Werke erreichen nur die letztgenannte Zahl).

Über die Entstehung seines Op. 1 berichtet *Cornelius*, der Komponist des „Barbier von Bagdad": „Da ist ... eine junge Dame, die spielt sehr schön Klavier, singt auch sehr schön dazu. Der wollt' ich denn später eine Artigkeit erweisen, mich wohl auch ein wenig zeigen. Da schrieb ich ihr sechs kleine Musikbriefe. Jedes Lied durfte nicht gröfser sein, als es sich gerade auf den Briefbogen schreiben liefs. ... Mein Op. 1 war da." Diese sechs kleinen, Fräulein Leonie Schlicker zugeeigneten, von Cornelius gedichteten und vertonten Lieder (1. Untreu — 2. Veilchen — 3. Wiegenlied — 4. Schmetterling — 5. Nacht — 6. Denkst du an mich!) wurden ein Jahr darauf (1854) vom Verlag Schott veröffentlicht. Eine Damenbekanntschaft regte auch *Robert Schumann* zu seinem Op. 1 an: „Thème sur le nom Abegg, varié pour le pianoforte — dédié à Mlle. Pauline Comtesse d'Abegg." Mit der „Komtesse' stimmte es übrigens nicht, es handelte sich nur um eine Bürgerliche, Meta Abegg. Als das Werk im Druck erschienen war, meldete der junge Künstler dies Ereignis glückstrahlend seiner Mutter: „Wüfstest du, was das für Freuden sind, die ersten Schriftstellerfreuden! Stolz wie der

Doge von Venedig mit dem Meere, vermähle ich mich zum ersten Male mit der grofsen Welt!" Hilfreich erwies sich der Tonmeister den Erstlingen seines Namensvetters *Robert Franz*. „Schumann hat ohne mein Vorwissen meine Lieder einem Buchhändler gegeben, und sie sind gedruckt worden. Denke dir: Lieder von Robert Franz usw. Alle Ecksteine müssen laut auflachen vor Enthusiasmus!"

Zwölf Gesänge umfafste dieses Op. 1. Die Aufnahme des Werkes war sehr zufriedenstellend, der Komponist schrieb: „Wollte ich dir alles anführen, was ich Schmeichelhaftes und Erfreuliches über meine Leistungen erlebte, so würde das sehr nach Eitelkeit schmecken. Das eine aber kann ich vor Jubel nicht bergen: Mendelssohn hat einen langen Brief an mich geschrieben und mir Sachen gesagt, welche sicherlich so leicht niemand gesagt werden. Er ist voller Freude und Liebenswürdigkeit." Ob *Hugo Wolf* durch ein Lob Mendelssohns freudig gestimmt worden wäre, erscheint recht fraglich; der Grazer Kritiker Fr. von Hausegger hatte bei den ihm vom Tondichter übersandten Erstlingswerken Mendelssohnschen Charakter entdeckt, darauf wetterte Wolf: „Eine gröfsere Beleidigung könnte mir wohl niemals ins Gesicht geworfen werden, als mich der Nachahmung Mendelssohns zu zeihen und obendrein noch im Lied! Wahrscheinlich hat er sie vorm Schlafengehen, nachdem nicht allein schon seine physischen, sondern auch psychischen Kräfte sehr erschlafft waren, durchgesehen, denn sonst könnte er niemals zu diesem Fazit gelangen."

---

# Lose Blätter.

## Der König von Samarkand.

Text (nach Grillparzers „Traum ein Leben") und Musik von *Franz Mikorey*.

Von Prof. Dr. Arthur Seidl, Dessau.

Die Wiederaufnahme dieser Oper letzte Ostern am Dessauer Hoftheater gibt erwünschte Gelegenheit, hier einmal das Urteil über das Werk nachzuprüfen und womöglich das rechte Mittel seiner unparteiischen Würdigung zu finden. Ausdrücken des gröfsten Enthusiasmus und der wärmsten Anerkennung standen nämlich sehr kühl gehaltene Besprechungen, wo nicht gar herabsetzende und schmähende Kritiken unvermittelt gegenüber; und, da seit vorigem Herbste zwar wohl viel von der Annahme dieser Neuheit durch andere Bühnen (Halle, Magdeburg, Cöln) die Rede war, noch nichts aber auch von einer solch anderweitigen Aufführung bisher verlautete, so liegt es doch wohl an Dessau, hier die Wahrheit zu ermitteln — d. h. man ist eben auf die hiesige Wiedergabe zunächst allein erst angewiesen, den Prozefs derart zu revidieren. Wenigstens glaubt sich der Unterzeichnete schmeicheln zu dürfen, sine ira ac studio, etwas wie eine Formel gefunden zu haben, die solchen Widerspruch der Meinungen zwanglos vielleicht zu lösen vermag, um der neuen Erscheinung am Theaterhimmel alsbald auch, wie billig, gerecht zu werden und zum mindesten das Kind nicht, wie neuerdings geschehen, mit dem Bade auszuschütten. Vermag doch ein jeder, der sich näher dafür interessiert, an der Hand der mittlerweile (im Verlage von Rud. Bechtold & Cie zu Wiesbaden, bearbeitet von Musikdirektor P. Hoffmann) erschienenen Noten-Vorlagen von Partitur und Klavierauszug mit Text dem, was ich hier vorzubringen habe, im Einzelnen gewissenhaft und sachlich auch näher alsbald nachzugehen.

Zuerst und vor allem da nun freilich ein rein persönliches Bekenntnis! Nämlich: in dem einen Jahre, seit sie hier ihre Uraufführung erlebte, erschien die Oper für mein Gefühl nicht im geringsten etwa verblafst, und das will bei solchen Werken doch entschieden schon etwas besagen. So entbehrlich nun wohl (und für die gleichzeitig neuinszenierte „Euryanthe" auch beiderseits störend) ihr Wiederaufgreifen ausgerechnet zum 3. Ostertage war, von seinen Reizen hat das Werk also nichts eingebüfst und tatsächlich nicht im geringsten an Wirkung und Eindrucksfähigkeit verloren. Im Gegenteil — ich, der ich gewisse Partien darin schon immer gern hörte, sehr liebte und schätzte, mufs bekennen, wie ich mich sogar aufrichtig freute, ihnen auch diesmal wieder in solch unverminderter Frische zu begegnen! „Der König von Samarkand" ist eben zweifellos bühnenwirksam und repertoirwürdig, ebenso konkurrenzfähig wie konkurrenzberechtigt — jedenfalls nicht schlechter als so Manches, was wir da von d'Albert, Puccini, Weingartner, Schillings u. a. im deutschen Bühnenspielplane pflegen oder schon gepflegt haben; nur blöde Blindheit oder ein absichtliches Übelwollen vermöchte das auf die Dauer zu leugnen. Und nun meine „Formel", die ich hier ohne jeden Anspruch auf Unfehlbarkeit preisgebe, da sie mir diskutabel scheint: Diese Oper, das temparamentvoll gesehene, warmblütig empfundene und freudig konzipierte Werk eines zweifellos vielbegabten Talentes, erscheint reich an bemerkenswerten, musikalisch-lyrischen wie musikdramatischen Schönheiten; aber sie bringt und enthält allerdings nicht eine einzige neue, originale oder selbst nur individuelle „Note". D. h. sie gibt sich durchaus als ein Zeitwerk unseres heutigen „Eklektizismus" zu erkennen und trägt die typischen Merkmale der liebenswürdig guten, solid „neudeutschen" Kapellmeistermusik an sich: früher war es eben die Marke Beethoven-Weber-Mendelssohn-Schumann, heute ist es zur Reihe Schumann-Berlioz-Wagner-Liszt darin fortgeschritten — c'est ça! Damit ist im Grunde ja nichts Schlimmes gesagt; sicherlich nichts Schlimmeres, was sich nicht ebenso gut auch von d'Albert oder Puccini zuletzt doch sagen liefse. Und ganz ohne Frage — bei Mikorey selber ist das alles ganz echt gemeint und unmittelbar geworden, durchaus impulsiv-ehrlich empfunden; er persönlich weifs und sieht natürlich gar nicht, woher ihm das alles aus den verschiedensten Partituren zugeflossen. Allein, wie ich mir bei Puccinis „Butterfly" die Namen: Smetana, Sullivan, Bizet, Verdi, S. Bach, R. Schumann, Humperdinck, Offenbach, Liszt, R. Straufs und insonderheit R. Wagner (mit Fliegenden Holländer, Tristan, Meistersinger, Siegfried, Götterdämmerung, Parsifal) als nachweisliche „Quellen" des Melodieflusses seinerzeit unter den Proben zu notieren hatte, so könnte ich Franz Mikorey nun ganz ebenso nicht viel weniger als die folgenden: Weber, Schumann, Loewe, Chopin, Mendelssohn, Meyerbeer, Lassen, Cornelius, Alex. Ritter, Bruckner, Gounod, Verdi, Saint-Saëns, Offenbach, Massenet, d'Albert, Liszt, R. Straufs und abermals R. Wagner (mit Rienzi, Fliegenden Holländer, Lohengrin, Tristan, Meistersinger, Nibelungen,

Parsifal, den fünf Wesendonk-Gesängen usw.) hier vorhalten und — vorsetzen, falls ich bösartig wäre. Sollte der Komponist vielleicht einwenden, was sie in diesem Falle immer sagen, und mir ein entrüstetes: „Eitel Reminiszenzen-Jägerei!" entgegenschleudern — nun, so würde ich ihm getrost dann einfach zu erwidern haben: „Ja wohl, Reminiszenzen-Jägerei!" — denn die Reminiszenzen „jagen" sich da in der Tat ganz ordentlich; nur bin ich nicht etwa der übermütige Jäger, sondern fühle mich als das mit allen Hunden gehetzte Wild gelegentlich schon dabei.....

So will ich denn auch über die Neuheit gar nicht Übles damit etwa gesagt haben, sondern wünsche vielmehr das mancherlei Gute daran gerade aufzusuchen, hervorzukehren und herauszustreichen. Lediglich feststellen wollte ich hier, zugleich aber die rechte, billig abwägende Formel erst einmal herausfinden, um auf solcher Grundlage nur um so eher loben zu können, was anzuerkennen bleibt und selbst „der Neid lassen mufs". Wie schon gesagt, wird darum ja ein Puccini bei uns bekanntlich nichts weniger bevorzugt und aufgeführt, trotzdem von ihm doch ganz dasselbe durch eine umsichtige Kritik zu betonen bleibt. Darum stören mich gewisse, heute nun einmal gang und gäbe (wenn freilich keineswegs unauffällige), Wagnerismen bezw. Stabreim-Floskeln auch in der Diktion der selbstverfafsten Textdichtung nicht weiter; und einige szenische Ungeschicklichkeiten, zumal im 1. Akte, dürfen um so weniger dem Dichter-Komponisten zur Last fallen, als sie sich ja schon in der ursprünglichen Vorlage, bei keinem Geringeren als Grillparzer selbst, vorfinden und dort noch niemals irgendwie ernstlich beanstandet wurden. Wir wollen also hier nicht päpstlicher sein als der Papst! — Wie ich ferner ihm nach seinem „Klavierquintett" aufrichtigerweise sagen zu müssen glaubte: „Lieber Mikorey, so lassen Sie doch das Grübeln sein — es steht Ihnen gar nicht zu Gesicht!".... anderseits aber z. B. seine „Adria"-Sinfonie, sowie das „Konzertstück für Klavier" rechtschaffen würdige, manche seiner Lieder zugunsten anderer freimütig ablehne und den frischen Männerchor mit Orchester „Sonnwendnacht" oder das „Gebet" für Soli, gemischten Chor, Orchester und Orgel, seinen grausam komplizierten (wenn auch in dieser vielverschlungenen Konstruktion, ihrer Textvorlage nach, wohlberechtigten) achtstimmigen Männerchören: „Frühling und Frauen" oder „Soldatenlied" ebenso unbedingt, weitaus vorziehe, so erachte und begrüfse ich hier, in vorliegender Oper, als positiven Vorzug wiederum eine gewisse gesunde, unbekümmert zugreifende Natürlichkeit, die in einer Ära der Chromatismen und alterierten Intervalle den Mut zur Diatonik und zur Melodie (wenn schon stellenweise zu einer schmalzig-süfslichen) erfreulicherweise noch hat und auch findet. Nicht dies also, wohl aber die nach dem Wirken eines Wagner immerhin beschämende Tatsache verarge ich dem Komponisten, dafs in der ganzen, grofsen Oper kaum eines der vielen Fragezeichen bei bezüglichen Worten des Textes korrekt deklamiert, d. h. mit Hebung der Schlufs-Redewendung (tonal nach oben) komponiert erscheint, sondern vielmehr gerade umgekehrt die Fragen ganz unnatürlich zumeist im Tone fallen gelassen werden. Und, gleichsam persönlich, direkt übel genommen habe ich einem Mikorey nur die geschmacklos lärmende, überlange Janitscharen-Musik mit anachronistisch-modernen Instrumenten (zu Beginn des zweiten Aufzuges auf der Bühne), in die er sich unbegreiflicherweise geradewegs verliebt zu haben scheint; würde doch der kluge Theaterpraktiker in ihm, wie so oft schon andere Komponisten früher, wenn diese ihm die Uraufführung einer Oper anvertrauten und solche oder ähnliche Wünsche dazu hatten, dergleichen sonst längst radikal gestrichen haben! Weit entfernt nämlich, wie offenbar beabsichtigt, gleich einem „Tonrausche" — märchenhaft etwa von der Bühne herab zu wirken, steht jenes reine, allzu leere Blechgetöse hinter den seligen Meyerbeeriaden dieser Art um ein Erkleckliches noch zurück, und ist jedenfalls um so oftener zu verurteilen, als man es heutzutage an Geschmack und Stil doch längst besser wissen müfste und weit besser können sollte! So ist z. B. für dieses zaubervolle Traumreich die so naheliegende „Exotik" im Rhythmisch-Melodisch-Harmonischen als angemessen musikalische „Romantik" nicht einmal auch nur versucht worden. Und überhaupt bleibt es meines Dafürhaltens ein wunder Punkt, oder doch eine fatale Seite noch am ganzen: wie eben der so bühnenkundige Blick des Kapellmeisters ganz und gar darüber hinweggegangen ist, dafs das bekanntlich am Kaukasus lokalisierte, einfache Bauern-„Milieu" (von Massud — Mirza — Rustan), zumal in seinem scharfen Gegensatze zu dem den Ehrgeiz wild aufstachelnden, den bösen Innentrieb verkörpernden, Mohren „Zanga" und erst recht zu jenem fernen romantischen Traumlande, welches der junge Held unter dem Namen „Samarkand" ahnungsvoll begreift bezw. enthusiastisch im Überschwange seines heroisch gestimmten Herzens zusammenfafst, — dafs dies alles, meine ich, des rechten nationalen Anklanges und eines wirklich charakteristischen Sonder-Kolorites leider so ziemlich vollständig entbehrt. Wenn wir aber in unentwegter „Tristan"-Pathetik, mit ordentlich gepanzerten „Nibelungen"-Klängen oder idealen „Parsifal"-Weihen schon bei solchen Märchenstoffen stets arbeiten und selbst bei verhältnismäfsig primitiv gedachten Traumerscheinungen einfältiger Seelen mit Kanonen immer nach Spatzen zu schiefsen belieben — was soll dann erst werden, wenn wir den „Mythus" als solchen selber einmal unter die Hand bekommen oder Götterwelt und Heroenkult sowie hohe Menschheitsgeschichte musikalisch zu behandeln, überzeugend in Töne einzukleiden haben? Für ein „musikalisches Märchen" solches Riesenformat der grofsen Gebärde und bombastischen Attitüde, mit vielfach und auf weite Strecken hin nahezu kontrastlos tobendem sinfonischen Orchester: das ist es, was man schier als den berüchtigten blofsen „Vorwand zum Musizieren" schon empfinden möchte und auch, ungeachtet aller Wagner-Nachklänge, als schlechthin Unwagnerisches in der bewufsten „Nachfolge" leider notgedrungen zu bezeichnen hätte!

Und das vor allem war's wohl auch, woran sich die kritischen Heifssporne zunächst stiefsen und was einige unter ihnen, die vorhandenen Gegenpartien (Mirza, Karkan, Einsiedler) noch übersehen, dieses sonst so glänzende, gewifs ganz vortrefflich instrumentierte und an packenden Momenten wahrlich nicht arme, mit nichten uninteressante Werk grundsätzlich, doch einseitig genug, leider beanstanden liefs. Denn, wie schon erwähnt, an wahrhaft prächtigen Stücken und eklatanten Talentproben fehlt es darin keineswegs, so sehr man allenfalls die eigentlichen Genieblitze hier vermissen mag. Erübrigte demnach — um dem „kritischen" Gewissen vollauf Genüge zu tun — höchstens noch: die unerlaubt lange, um nicht gleich zu gestehen: arg langweilige Exposition zu bemängeln, bei der so gar nichts vorgeht, bis durch Zangas Auftreten endlich einmal etwas wie Leben, Bewegung, Plastik und Kontrast in die Handlung herein-

kommt. Und wenn ich, im Gegenspiele zu des Herrn Hofkapellmeisters Bühnenauffassung, am Ausgange von Webers „Euryanthe“ (nach der neuen, Dr. Stephanischen Einrichtung) den alten Schlufschor aus rein dramaturgischen Gründen ästhetischer Ökonomie gerne zum Teil wieder aufgemacht sähe, um die Handlung hier doch etwas breiter und voller als noch jüngst in Dessau ausklingen zu lassen, so würde ich an seiner Stelle, gerade umgekehrt, zum Ausgange des „König von Samarkand“ nach der schönen Weise des Chores und aller Soli: „Preis und Dank, Herr!“ usw. unbarmherzig alles Weitere andernorts zum Vorteile des Ganzen streichen. Wie übrigens, bei dieser Gelegenheit auch noch, ein ganz merkwürdig verschrobener, für einen Theaterchor oft allzu geschraubt-unsanglicher Chorsatz als leidige Ausstellung nicht ganz hier zu verschweigen wäre....

Der längeren Rede kürzerer Sinn, nehmt alles nur in allem: Ich glaube, Mikorey hätte das Zeug dazu, unserem Spielplan eine Oper — kaum allerdings die so lang gesuchte und von uns ersehnte „komische Oper“ leichteren Genres, denn dazu ist er im Stile noch zu schwerflüssig — zu bescheren; ein Werk, das repertoirekräftig genug wäre und, das Empfinden unserer Zeit auszudrücken bezw. bühnenwirksam zu verdeutlichen, sehr wohl imstande sein dürfte. Ob der vorliegende erste Versuch mit dem „Dämon“ Theater, schon diese markante Neuheit selbst vorstellt, mag dabei fraglich bleiben; aber aufführenswert ist auch er auf alle Fälle.

---

### 18. Anhaltisches Musikfest am 13. und 14. Mai.

Von Paul Klanert.

In der lieblichen Saalestadt Bernburg, die mit ihrem modern eingerichteten, akustisch brillanten Kurhaussaale den erforderlichen Raum bietet, fand diesmal das Anhaltische Musikfest statt. Weit über Anhalts Grenzen hinaus erfreuen sich diese Feste der besonderen Gunst des konzertliebenden Publikums. Dafs ihnen auch hohes künstlerisches Ansehen nicht fehlt, dafür sorgt seit nunmehr 8 Jahren der rühmlichst bekannte Dessauer Hofkapellmeister *Franz Mikorey*. Ein moderner, hochgebildeter, feinnerviger Musiker, berücksichtigt er in seinen Programmen vornehmlich die neueren Tonmeister. Der ganze erste Tag des Festes galt Franz Liszt und Richard Straufs. Ein gröfseres Chorwerk von Liszt konnte diesmal nicht in Betracht kommen, weil frühere Feste bereits alles Einschlägige (wie z. B. Graner Festmesse, Christus, Heilige Elisabeth) gebracht haben. So kam denn Mikorey auf eine gemischte Vortragsfolge: die sinfonische Dichtung „Festklänge“, das Klavierkonzert A dur der 13. Psalm für Tenorsolo, Chor und Orchester. Drei Seiten des Lisztschen Schaffens wurden damit höchst charakteristisch beleuchtet. Die „Festklänge“, eine musikalisch durchaus vornehme und sehr viel höher als blofse Gelegenheitskomposition zu bewertende Arbeit, bildeten ein glänzendes Präludium. Mit dem Klavierkonzert, das gegen sein Schwesterwerk in Es dur alles in allem mehr auf intimere Wirkungen eingestellt ist, holte sich der Leipziger Pianist *Josef Pembaur* einen grofsen, wohlverdienten Erfolg. Technisch und musikalisch arbeitete der Künstler jede Einzelheit aufs feinste aus, und im übrigen atmete sein Spiel viel Poesie. Vielleicht konnte er das Ganze noch etwas gröfser anfassen. Der herrlich empfundene, gewaltig gesteigerte 13. Psalm liefs den aus ungefähr 400 Singenden bestehenden Chor (Gesangverein Bernburg — Herzogl. Musikdirektor *Marx*, Bachverein Cöthen — Herzogl. Musikdirektor *Hövker*, Singakademie Dessau — Herzogl. Hofkapellmeister *Mikorey*, Jähnigenscher Gesangverein Zerbst — Chordirektor *Zander*) zu Worte kommen. Von kleinen Unreinheiten im Sopran und einigen zaghaften Einsätzen bei der Fuge abgesehen, brachten die Sänger ihre Stellen klangschön und mit tiefer Empfindung heraus. Das überaus schwierige Tenorsolo sang mit glänzend-strahlendem Organ *Leonor Engelhard* von der Dessauer Hofoper. *Mikorey* hielt den weitverzweigten Apparat (trotz nicht allzugünstiger Aufstellung der einzelnen Faktoren!) in seiner bekannten energischen Art zusammen. Und das ungemein schlagfertige, ganz ausgezeichnet klingende Orchester, die Dessauer Hofkapelle, leistete seinem impulsiven Führer überall willig Gefolgschaft. — Mit Richard Straufs' „Sinfonia domestika“ wurde die von Liszt herkommende Entwicklungslinie weiter verfolgt. Straufs' Gedanke der häuslichen Sinfonie ist nicht völlig neu. In dem Werke „Les premières harmonies de la vie“ von dem Weimarer Hofkapellmeister Chélard hat Straufs' Domestika einen ideellen Vorläufer. Ganz neu aber ist die instrumentale Einkleidung, das ganze „Wie“ und „Wo“. Man mufs das Werk lieben, wenn man nun auch Bedenken dagegen haben kann, dafs hier zur musikalischen Illustrierung häuslicher Vorgänge die gewaltigsten Klangmassen aufgeboten werden. Für die Wiedergabe der hanebüchen schwierigen Sinfonie ist kein Wort des Lobes zu hoch gegriffen. Es war eine Glanzleistung von Mikorey, der kongenial interpretierte, und der Hofkapelle, die sich selbst übertraf. Die Anhaltiner bezw. die Dessauer, können sich glücklich schätzen, immer ein so mustergültig diszipliniertes, in allen Instrumentalgruppen schön klingendes Orchester in ihrer Hofoper zu hören. Am Schlufs der Domestika durchbrauste den Saal ein Beifall, wie ihn das Werk jedenfalls nicht überall gefunden hat.

Der zweite Tag wurde mit der 9. Sinfonie Beethovens eröffnet. Bis auf den ersten Satz, in dem der Dirigent den faustisch-kämpfenden Beethoven meinem Gefühle nach nicht scharf genug in den Vordergrund rückte, war die Wiedergabe eine packende, eine grandiose. Das Scherzo hat man in so virtuosem Zeitmafs selten so gehört, das Adagio selten so seelenvoll und verinnerlicht. Im Finale holte Mikorey aus den Faktoren an Glanz heraus, was nur herauszuholen war. Der Chor behauptete sich mit sieghaftem Stimmklange und hielt auch bei den gefürchtetsten Stellen in der Kraft aus. An dem Soloquartett — *Frieda Hempel* aus Berlin, *Lilly Herking* aus Dessau, *Leonor Engelhard* aus Dessau, *Walter Soomer* aus Leipzig (dieser letztere für den absagenden Messchaert) — vermifste man die stimmliche Verschmelzung, wie herrliche Organe hier nun auch beieinander waren. Mit Rich. Straufs' „Wanderers Sturmlied“ (Text von Goethe) fiel dem Chore eine weitere Aufgabe zu, und zwar eine glänzende und zugleich dankbare. Die symbolischen Worte Goethes erscheinen hier in wirkungsvoller musikalischer Einkleidung, ausgestattet mit vielen malerischen Zügen. Das auffallenderweise selten zu hörende Werk geht zum Teil ins Grofse und ist auf Entfaltung wuchtigen Stimmklange eingestellt. Chor und Orchester standen wieder auf voller Höhe und folgten ihrem impulsiven Führer mit bereitwilligem Eingehen auf die mancherlei agogischen und dynamischen Andeutungen. Wenn die Blechbläser mitunter den Chorklang deckten, so

lag dies wohl mit an der ungünstigen Placierung derselben. Die eingelegten Soli für die beiden Künstler von Weltruf *Frieda Hempel* (Arie der Susanne aus „Figaros Hochzeit") und *Walter Soomer* (3 Balladen von Loewe) pafsten nicht in den Rahmen eines Musikfestes. Was sollen dergleichen Sachen, die man so und soviel mal schon gehört hat, bei solchen Veranstaltungen? Doch die Hempel ist eine exzellente, mit reizvoller Stimme und entzückender Vortragsweise begabte Mozartsängerin. Und Soomers dramatische Gestaltungsgabe wie seine hervorragende Gesangskunst haben ja Weltruf erlangt, so dafs Neues zu seinem Ruhme nicht gesagt werden kann. Mit dem Schlufschor aus den „Meistersingern" nebst der Ansprache des Hans Sachs, worin Soomer noch einmal sein herrlich fliefsendes Organ zeigte, bekam das Anhaltische Musikfest den üblichen glänzenden Abschlufs. Der kunstsinnige Herzog von Anhalt als Protektor des Festes wohnte mit verschiedenen anderen fürstlichen Persönlichkeiten den Veranstaltungen bei. Als eine Krähwinkelei mufs es bezeichnet werden, dafs unmittelbar nach dem Schlufs der Neunten, wo jeder noch unter dem Eindruck des grandiosen Werkes stand, ein Mitglied des Festausschusses in gedehntem Tone eine lange Rede auf Mikorey losliefs. Es empfiehlt sich, in Zukunft dergleichen nicht im Verlauf der Konzerte vorzunehmen.

---

## Aus dem Wiener Musikleben 1911.

Von Dr. Egon Komorzynski.

Kennzeichnend für das eben abgelaufene Musikjahr 1910/11, das uns in einer schier unübersehbaren Fülle und Mannigfaltigkeit erblüht ist, scheint mir die sehr erfreuliche Tatsache, dafs sich künstlerische Pietät und Liebe zum Modernen ganz gut miteinander zu vertragen schienen und so das Alte wie das Neue gleich zu Recht und zu Worte kam. *Joh. Seb. Bachs* Geburtstag wurde von der Gesellschaft der Musikfreunde mit einem Konzert gefeiert, in welchem der Orgelvirtuose Professor *Karl Straube* aus Leipzig seine technische Meisterschaft und seine Kunst des Registrierens beweisen konnte. Präludium und Fuge in Es dur und eines von den Vivaldischen Violinkonzerten in der Bearbeitung für Orgel erstrahlten ganz in der meisterlichen Verbindung von Formkraft und Empfindungstiefe, die eigentlich der Urgrund Bachscher Kunst ist und die auch bei der Wiedergabe der achtstimmigen Motette „Der Geist hilft unserer Schwachheit auf" und der Kantate „O Jesu Christ, meines Lebens Licht" geltend wurde. Ein anderes sogenanntes „Gesellschaftskonzert" brachte eine prachtvolle Aufführung der „Matthäus-Passion" unter der Leitung des Hofkapellmeisters *Schalk*, bei der die Leistungen der Solokräfte (*Johannes Messchaert* und *Felix Senius*, Frau *Senius-Erler* und Fräulein *Leifsner*) und des Singvereins einander gleichwertig waren. Namentlich die Choräle wurden mit der schönsten Wirkung gesungen. Mit einer grofsen Anzahl gediegener Konzerte haben uns unsere zahlreichen Sangesvereinigungen erfreut: Der „Wiener a cappella-Chor" belebte unter *Eugen Thomas* interessante Kompositionen alter Meister (Orlando Gibbons, John Dowland), der Sängerbund „Dreizehnlinden" bot eine prächtige Aufführung des Oratoriums „Christus" von *Liszt*, der von Viktor Keldorfer geleitete „Wiener Männergesangverein" trug in seinem Konzert einen bisher unbekannten Chor von *Bruckner* vor, betitelt „Abendzauber" (Text von Heinrich von der Mattig), komponiert für Tenorsolo mit Begleitung eines vierstimmigen Männerchores mehrerer Hörner und intermittierender Frauenstimmen; die Verwendung der Singstimmen als „Brummchor" gibt dem Ganzen ein seltsam traumverlorenes Gepräge. Auch der „Schubertbund" veranstaltete ein Konzert, in dessen Programm sein Patron freilich nicht stark vertreten war. Ein Chor aus *Schuberts* Opernbruchstück „Die Bürgschaft" wurde überboten durch die überwältigende Wiedergabe von *Wagners* „Liebesmahl der Apostel", wobei der Schubertbund seine ganze Kraft und Kunst entfalten konnte. — Während, wie aus dem Gesagten hervorgeht, unsere Singvereine sich zum Oratorium hingezogen fühlen, sind Beethoven und Bruckner die Lieblinge unserer Orchestervereinigungen. Der „Konzertverein" und sein bewährter Dirigent *Ferdinand Löwe* haben heuer eine anerkennenswerte Tat vollbracht durch die Veranstaltung einer zyklischen Aufführung der neun Sinfonien *Bruckners*, von denen namentlich die letzte mit übermächtiger Wirkung erklang, Auch bei einem Kammermusikabend des Konzertvereins kam Bruckner mit seinem Streichquintett in F dur zu Worte, dem sich sehr schön Mozarts Klarinettentrio und eine Flötensonate von Friedrich dem Grofsen gesellten. Im Gegensatz zu dem dem Neueren auch hold gesinnten Konzertverein — der u. a. auch Straufs' „Don Quixote" ganz prächtig vortrug — vermeidet das altberühmte Orchester der „Philharmoniker" Novitäten so viel als möglich — von denen dieses Jahres ist wohl eine Sinfonie von *Kaun* die wertvollste. Klassische Werke, insbesondere Beethovens Sinfonien und Ouvertüren sind in ihren Konzerten Hausfreunde und bleiben ihnen treuer als ihre Dirigenten, von denen der letzte, der gewesene Hofoperndirektor *Weingartner*, bis auf weiteres Leiter der Konzerte bleibt und er hat ja weite Reisen nie gescheut — zu jedem einzelnen Konzert nach Wien fahren wird. Eine ganz junge Vereinigung, das „Wiener Tonkünstler-Orchester", hat mit ihren Konzerten bisher sehr schöne Erfolge aufzuweisen. Wieviel haben wir an Neuerungen, über die man noch vor einem Jahrzehnt über und über gestaunt hätte! In unseren Theatern finden an Sonntag-Vormittagen Sinfoniekonzerte statt, Mittelschüler veranstalten „Jugendkonzerte"; „Konzerte für die Arbeiterschaft" und andere volkstümliche Veranstaltungen sind nicht nur möglich geworden, sondern finden begeisterte Anerkennung. Das „Wiener Ärzte-Orchester" hat mit seinen Aufführungen imponiert. Eine von der neuen Musikzeitschrift „Der Merker" (geleitet von *Richard Batka* und *Richard Specht*) ausgehende Neuerung — sogenannte „Novitätenkonzerte", in denen ganz neue Komponisten zu Worte kommen — hat sich höchst erfolgreich eingeführt. So reichen sich Altes und Neues friedlich die Hände und immer weiteren Kreisen wird die holde Kunst zugänglich gemacht. — So recht aus dem Volk und seiner naiv-gesunden Kunstbegeisterung heraus erwachsen die Bestrebungen und Leistungen unserer „Kirchenmusikvereine", die ihr höchstes Ziel in mustergültigen Aufführungen der Messen und Oratorien der klassischen Meister sehen. Dies ist höchst anerkennenswert, denn durch diese Aufführungen — die fast stets idealer Sinn, niemals materielle Gründe leiten — wird der reiche Schatz der Kirchenkompositionen *Haydns*, *Beethovens*, *Mozarts* und *Schuberts* den grofsen Massen zugänglich gemacht; es ist direkt eine Veredelung der Menge durch den besänftigenden Einflufs der Kunst da-

mit verbunden. An den beiden Osterfeiertagen erklangen in den Kirchens Wiens gar viele klassische Meisterwerke: Mozarts „Krönungsmesse", Haydns „Schöpfungsmesse", Schuberts G, B, Es-Messe und viele andere mehr. Allsonntäglich werden solche Aufführungen veranstaltet, auf die selbst die entlegensten Vorstadtkirchen mit vollem Recht stolz sein können — eigentlich die edelsten und wirksamsten „populären Konzerte". Dadurch, dafs unsere kirchlichen Musikvereine auch in den Kirchen „geistliche Konzerte" veranstalten, ist der Übergang von der Kirche zum Konzertsaal sehr schön und einwandfrei geschaffen worden. So haben in der Osterzeit der Kirchenmusikverein St. Ulrich Beethovens Oratorium „Christus am Ölberge", der Wiener Chorverein „Die Schöptung" von Haydn in der Gumpendorfer evangelischen Kirche aufgeführt; der „Wiener evangelische Singverein" veranstaltete ein Kirchenkonzert in der evangelischen Stadtkirche; in der Pfarrkirche zu St. Elisabeth fand eine Aufführung des Haydnschen Oratoriums „Die Worte des Erlösers am Kreuze" statt. Wie man sieht, auch hier ein Überwiegen zum Ernsten und Weihevollen, eine Freude an der Mitwirkung volklicher und volksfreundlicher Kreise. — Die der dramatischen Musik gewidmeten Pflegestätten der Kunst bleiben hinter alledem weit zurück. Die meisten dem Volksstück und der Spieloper hinneigenden Theater stehen unter dem Bann der Operette in ihrer schlimmen Gestalt. Aber es ist nicht das Publikum, das diese Zustände erzwingt; es mufs sich ihnen fügen, und tut dies willig. Um die „Volksoper", ein Theater, das von Anfang an für die Pflege der Oper bestimmt war, zur Einhaltung ihrer Verpflichtungen zu zwingen, mufsten harte Kämpfe ausgefochten werden, deren gerechter Ausgang mehr als einmal zweifelhaft war. Die Hauptneuigkeiten dieser Bühne waren eine Oper „Quo vadis" nach Sienkyewicz' Roman — wobei die blutrünstige Handlung die Musik weit überbot, und die melodramatische Tragödie „Kassandra" von *Vittorio Gnecchi*, in welcher Frau *Drill-Orridge* als Kassandra, Fräulein *Jeritza* als Klytämnestra, Herr *Ritter* als Agamemnon und Herr *Kriener* als Aegisth im Verein mit dem von Kapellmeister *Grofskopf* geleiteten Orchester eine sehr gute Leistung boten. Im übrigen hat die Volksoper uns heuer so manche treffliche Wiedergabe guter alter Opern, teils in prächtiger Inszenierung geboten. Das Hauptereignis an der Hofoper — in deren Leitung Weingartner heuer von dem neuen Direktor *Gregor* abgelöst wurde — war die Aufführung von *Richard Straufsens* „Rosenkavalier", der auch der Komponist beiwohnte. Dafs der Oper durch unsere Sängerschar — insbesondere Herrn Mayr als Ochs von Lerchenau und Frau Gutheil-Schoder in der Titelrolle, Frau Weidt als Marschallin und Fräulein Förstel als Sophie — die beste Wiedergabe zuteil werde, war vorauszusagen. Aber der erwartete Triumph von dauernder Wirkung ist dem Werk nicht zuteil geworden. — Eine von Richard Straufs persönlich geleitete Aufführung der „Elektra" wurde zu einem wahren Triumph für den Komponisten und die Darstellerin der Klytämnestra, Frau Bahr-Mildenburg.

# Monatliche Rundschau.

**Berlin**, 12. Mai. — Die Konzerte ziehen sich weiter ins Jahr hinein, als es wohl sonst der Fall war. Man konnte diesmal des Brahms Requiem noch lange nach Karfreitag hören, und Beethovens Chorsinfonie noch, als schon der Flieder blühte, wie wir hier fälschlich die Syringe nennen. Otto Gumprecht aber führte es höhnisch als einen Fehler Wagners an, dafs er am Johannistag noch den Flieder so mild duften läfst, und war doch selbst so dumm, nicht zu wissen, dafs dieser Flieder, der uns ja auch den Fliedertee gibt, das ist, was auch Holunder heifst. — Wie in den Konzertsälen, so war man auch — und wird es in den nächsten Wochen noch mehr sein — in den beiden Opernhäusern fleifsig am Werke. In und — an den Opernhäusern. Denn während man seit Jahrzehnten bezüglich einer zweiten Oper Pläne machte, sind jetzt bereits zwei im Bau begriffen, und bereits ist von einer dritten die Rede. Sie werden gute Geschäfte machen. So liest man wenigstens in den Zeitungen. Es ist alles genau ausgerechnet, und auf dem Papiere nimmt sich das vortrefflich aus. Da stimmt alles. Da sind die Plätze stets besetzt, und es gibt im ersten Jahre schon einen namhaften Überschufs. Das Repertoir ist ja so reichhaltig! Was die Königliche Oper unbegreiflicherweise links liegen liefs, das wird nun in den neuen Instituten gegeben werden: Der Corregidor, Der Moloch, Der Cid, Die Rose vom Liebesgarten, Die Trojaner und noch andere berühmte Werke, nach denen viele Musiker so grofses Verlangen haben, und zu deren Aufführung das Publikum ihrer Meinung nach strömen wird. — Mittlerweile ist die Königliche Oper allabendlich gefüllt, und die weit kleinere Komische Oper ist es nie. Auch jetzt nicht trotz berühmter Gäste. Da könnten allabendlich noch Hunderte den grofsen Opernhunger stillen, der hier herrschen soll. Aber sie kommen nicht. Nicht zur Ackté, nicht zu Feinhals. Nicht in die Widerspenstige des Götz, nicht in Verdis Traviata. Wahrscheinlich sparen sie sich den Hunger auf, bis sie ihn in einem der neuen Häuser mit Berlioz' Trojanern befriedigen können. Auch sind die Plätze in den jetzigen Opern recht teuer. Die neuen werden es billig machen. Ihre Devise ist ja: Vortreffliche Aufführungen für mäfsiges Eintrittsgeld.

Die Komische Oper nahm Der Widerspenstigen Zähmung von *H. Götz* neu in ihren Spielplan auf. Das Werk gehört zu denen, die viel gepriesen und wenig gegeben werden. In den 36 Jahren seines Lebens hat es nirgends eine bleibende Stätte gefunden. Auch hier machte es keinen tieferen Eindruck, obschon für den Petruccio Herr *Feinhals* eintrat, ein vortrefflicher Darsteller gerade dieser Figur, und obgleich auch die Gesamtaufführung lobenswert war. — Es ist vielleicht nicht überflüssig einmal darauf hinzuweisen, dafs wir den Namen des Helden dieses Werkes auf unsern Bühnen im Schauspiele wie in der Oper falsch aussprechen. Das Diminutiv von Peter ist italienisch Petruccio, gesprochen Petrutschio. Wir sagen aber und singen stets Petruckio. — Der Name ist Shakespeares Erfindung, denn in seiner Quelle hiefs der Held des Lustspiels Ferrando. Damit er nun von den Engländern richtig ausgesprochen würde, schrieb er ihn Petruchio. Bei uns hielt man das für die italienische Namensform und spricht nun anhaltend falsch Petruckio. — Was nun das Gastspiel des Münchener Kammersängers weiter anbelangt, so brachte es ihm keinen Ruhm. Wir hatten ihn als recht guten Holländer, ja, als den besten Telramund kennen ge-

lernt, und jetzt erweist er sich als wenig ausreichender Mozartsänger. Sein Graf im Figaro und sein Don Juan sind schwerfällig und fast hausbacken in der Darstellung, dabei werden sie wohl mit grofsen Aufwande der klangschönen Stimme, aber ohne alle musikalische Feinheit gesungen. Auch sonst war die Besetzung der beiden Opern nicht ausreichend. Herr *Gura* dirigierte sie und zwar mit bemerkenswertem Geschick. In der Tosca gastierte als Scarpia Herr *Baklanow* aus Moskau, ein ganz bedeutender Bariton mit üppig quellender, wohllautender und gutgebildeter Stimme. Leider sang er italienisch, wie das auch die andern hier auftretenden Gäste taten: *Romano* aus Rom, die *Linkowska* aus New-York, zum Teil auch die *Ackté*. Wäre es in Paris möglich, oder in London, oder in Mailand, dafs ein deutscher Sänger sich in der dortigen Oper seiner Muttersprache bediente? Wir dummen Deutschen lassen uns ruhig den unkünstlerischen Mischmasch gefallen. Unsere Künstler vermehren ihn sogar oft noch, indem sie mit den Gästen in der fremden, mit den Unsern in ihrer Sprache singen. So wurden kürzlich in der Traviate die Zwiegesänge in dreierlei Ausführung geboten: bald italienisch-italienisch, bald deutsch-deutsch, bald deutsch-italienisch. Und ich habe wieder keine Stimme vernommen, die sich gegen solchen Unfug erhoben hätte. — Ob Herr *Gura* die Leitung der Komischen Oper behält, steht noch nicht fest. Die Leitung der Volksoper aber legt Dr. *Alfieri* mit Ablauf dieser Spielzeit nieder. Welches ihr weiteres Schicksal sein wird, ist ungewifs. Sie hat drei Jahre lang bestanden. Nun hört man stets behaupten, eine solche Volksoper sei eine Notwendigkeit, und ihre Geschäfte gingen sehr gut. Warum hat es denn noch mit jeder Direktion derselben ein so schnelles, mit einigen sogar ein Ende mit Schrecken genommen?

Nie vorher sind Bachs Johannis- und Matthäus-Passion in der Osterzeit so häufig aufgeführt worden, wie diesmal. Beide von mehreren Vereinen. Die der Singakademie war besonders herrlich. Das Verlangen nach dieser Wundermusik war so grofs, dafs Prof. *G. Schumann* noch eine Sonderaufführung in der weiten Garnisonkirche veranstalten mufste. Wieder und wieder wird bei einer solchen Gelegenheit Felix Mendelssohn als der Erwecker der so lange vergessen gewesenen Matthäus-Passion gefeiert. Damit geschieht aber Zelter und Devrient ein Unrecht. Jener hatte schon Stücke aus dem Werke aufführen lassen, das sein Schüler bei der Gelegenheit kennen lernte. Eduard Devrient regte in seinem jungen Freunde den Gedanken einer Gesamtaufführung an. Und als Zelter davon anfangs nichts wissen wollte, weil er bei dem durch Grauns Tod Jesu verweichlichten Geschmacke des Publikums kein Interesse für Bachs Musik erwartete, würde sich Mendelssohn der Abweisung Zelters gefügt haben, wenn nicht Devrient mit aller Energie an seiner Absicht festgehalten und den jungen Künstler zu einer öffentlichen Aufführung der Passion beharrlich angetrieben hätte. — Trotz der üblen Zensur, die Richard Wagner dem Eduard Devrient ausgestellt hat, mufs dessen Verdienst um die Wiedererweckung der Matthäus-Passion unangetastet bleiben. — Das letzte und in gewisser Beziehung bedeutendste Konzert des Musikjahres fand am 1. Mai in der Philharmonie zum Vorteil des Königlichen Opernchors statt. Dessen Direktor, Prof. *Rüdel*, zog auch die Opernchorschule sowie den Chor der Akademischen Hochschule dazu herbei, und das gab eine stattliche, zum Teil auch bereits wohlgeübte Sängerschar. Das Orchester bestand aus der verstärkten Philharmonischen Kapelle. Unter Prof. *Rüdels* Leitung wurde dann das Requiem von *Brahms* aufgeführt, dem, vom G.-M.-D. Dr. *Muck* dirigiert, *Beethovens* Chorsinfonie folgte. Und das war kein gutes Programm. Denn einmal sollte man einer Totenmesse keinen Freudenhymnus folgen lassen, dann aber währte das Konzert viel zu lange. Ich liefs mir daran genügen, das Requiem zu hören, dessen musikalische Wiedergabe musterhaft war. Nur den frommen Ausdruck fanden die Bühnensänger nicht. — Die Neunte Sinfonie sollte um $^3/_4$10 Uhr beginnen! Bin ich entschuldigt, wenn ich darauf verzichtete? Rud. Fiege.

**Dresden.** Seit der Uraufführung des „Rosenkavalier" bewegt sich der Spielplan unserer Königl. Hofoper in den ausgefahrensten Geleisen. Es ist, als hätte sich alle Tatkraft für diesmal mit dem Herausbringen dieses Werkes erschöpft, das wenigstens insofern das Opfer lohnte, als es bis Anfang Mai bereits 25 Aufführungen (darunter 22 vor ausverkauftem Hause!) erlebte. Dann fällt ja mildernd für die Opernleitung auch der Umstand ins Gewicht, dafs sie besondere Schwierigkeiten mit ihren Tenoristen hatte. *Burrian* mied Dresden um der Gefahren willen, die ihm aus einer Herzensangelegenheit erwuchsen. Die Generaldirektion mufste den Antrag auf Kontraktbruchserklärung gegen ihn stellen *Sembach* hatte seine Stimme überanstrengt und kam um einen einjährigen Urlaub ein, den er in der Hauptsache zu Studien bei Jean de Reszke in Paris benutzen will. Dann brach Herr *Soot* den Arm und mufste bitten, nur in kleinen Rollen verwendet zu werden. Da war es ein Glück, dafs Herr *Löltgen* vom Stadttheater in Barmen sein Engagement früher als eigentlich vorgesehen war, antreten konnte. Zudem bewährte er sich, wenn er in seinen Leistungen auch noch vollständiger Anfänger ist, sofort als im Repertoire verwendbar. In ihm und in Herrn *von Bary*, der leider im Jahre 1913 uns verläfst, haben wir also jetzt im besonderen Mafse die beiden Stützen unserer Hofoper zu erblicken. Aus deren Verband nun scheidet mit dem Ende dieser Spielzeit unser Heldenbariton *Karl Scheidemantel*. Der Künstler war im Jahre 1886 der unsre geworden und dürfte seither mit Recht als eine ihrer gröfsten Zierden gelten. Einer von seinen Schülern, der an unserer Hofbühne wirkende Baritonist *Paul Trede*, früher in Magdeburg, feiert seine künstlerischen Verdienste in einer bei Carl Reifsner, Dresden, erschienenen Monographie, der auch einige Bildnisse des Künstlers beigegeben sind. *Scheidemantel*, das sei noch bemerkt, übersiedelt von hier in seine Vaterstadt Weimar, wo er als Gesanglehrer tätig sein wird. Als sein Nachfolger hierselbst dürfte der Leipziger Baritonist *Soomer* anzusehen sein, der, irren wir nicht, aber erst im nächsten Jahre hier eintreten wird. Wir verzeichnen dann nur noch das Gerücht, dafs uns in Bälde auch *Karl Perron* verlassen soll. Einen Ersatz für ihn glaubt man in *Desider Zador* gefunden zu haben, der vor längerer Zeit einmal als Belamy im „Glöckchen des Eremiten" gastierte. Wenn wir den Abgang Perrons jetzt als besonderen Verlust ansehen würden, so stützen wir uns darauf, dafs er allein schon als Vortragskünstler einzig dasteht. Gerade in der Zeit eines uns bevorstehenden umfassenden Revirements hielten wir es für angezeigt, ihn als Vorbild an unsere Bühne zu fesseln, vielleicht direkt

Lehrmeister! — Soviel diesmal von der Hofoper. — Jetzt sei noch einiger bedeutsamer Konzertaufführungen gedacht. Wir beschränken uns diesmal auf die von gröfseren Chorwerken mit Orchester. Zunächst dankten wir der Volks-Singakademie eine sehr schöne Wiedergabe von *Händels* „Samson". Herr *Johannes Reichert*, der gleichzeitig als Stadtmusikdirektor in Teplitz wirkende artistische Leiter dieser Gesangsvereinigung, die im Gewerbehaussaale über 400 Stimmen stark antreten konnte, hatte sich des Werkes liebevoll angenommen. Den Chrysanderschen Anregungen folgend, hatte er es einer Bearbeitung unterzogen, der man in den Grundzügen nur seine Billigung erteilen konnte. Vor allem erscheint uns der stellenweise Ersatz des durch einen modernen Konzertflügel nun einmal nicht zu vertretenden Cembalo durch ein Pizzikato der Streicher verhältnismäfsig noch die beste Lösung, wenn man nicht rekonstruierte alte Instrumente heranziehen will oder kann. Die Klangwirkung eines Bechstein ist denn doch zu verschieden von der eines Kielflügels! Über Einzelnes allerdings an der Reichertschen Bearbeitung konnten die Meinungen geteilte sein. Indessen schliefslich stünden eben da auch nur Ansicht gegen Ansicht. Die Hauptsache war, es war Händelscher Geist in der Aufführung des „Samson". Man wurde des hehren und herrlichen Pathos dieser Musik froh. Wie sagt doch Liszt von Händels Kunst? — „Grofs wie die Bibel" nennt er sie und unbestritten sagt er, ist „die Fülle und Herrlichkeit dieser Musikmajestät". Aber freilich auch den genialen Neuromantiker zog sein Herz mehr zu Bach, und bei dieser Liebe zu dem Altmeister Johann Sebastian spricht zumal in unsern Tagen der Umstand gewichtig mit hinein, dafs man sich gewöhnt hat, die Kunst vom artistischen Standpunkt aus anzusehen. Von den „erhabenen Dreiklängen" Händels fühlt man sich, wie Liszt, nicht mehr so angezogen, wie von den „Dissonanzen und polyphonen Spezereien". Also der Schöpfer des Messias trat in den Schatten. Uns ist darob nicht bange; er wird schon einmal wieder auch seinen Platz an der Sonne bekommen. In dieser Ansicht bestärkte uns gerade diese Samson-Aufführung! — „Grofs wie die Bibel!" — Das trifft zu, wenn man den Stil dieser Musik betrachtet. Welche Lebensfülle und welche Kraft des Ausdrucks lebt in dem Werke. Einer Zeit wie der unsern, die sich mehr als gut von der Vokalmusik entfernte und immer nur ihr Heil in der instrumentalen Richtung, Kolorit, Stimmung usw. sucht, predigt überdies Händel, welcher Ausdrucksfähigkeit die menschliche Stimme, sei es im Einzelgesang, sei es in Massenwirkungen, fähig ist! — Man sehe nur einmal allein die Rezitative des Samson einerseits und andererseits die Volkschöre an! — Wir denken, das genügt. Was steckt aber noch alles in dem Händel! Man nehme seinen „Israel in Egypten" zur Hand, dieses Chor-Oratorium par excellence, und man wird auch staunend sehen, welche orchestralen Effekte der Meister mit seinen beschränkten Mitteln erzielt. Das wird einmal eine Aufgabe für unsere Volkssingakademie sein, die mit ihren mehr als 400 Stimmen starken Chor zu solchen Aufgaben berufen ist. Solisten hat sie immer in ausreichender Weise zur Stelle, zumal sie sich auch der Förderung ihrer Bestrebungen seitens der obersten Leitung unserer Königl. Hofoper erfreut. Diesmal freilich mufste sie den Samson von auswärts berufen: Herrn *Jäger* vom Stadttheater in Leipzig. Aber die buhlerische Dalila und den Prahler Harapha stellte unsre Oper in Fräulein *Freund* und Herrn *Lordmann*, und auch der Micha war von Dresden, Frau *Rahm-Rennebaum*. Als eine weitere über das Weichbild unserer Stadt hinaus Interesse erweckende Aufführung dürfte die der Cmoll-Messe von *Mozart* anzusehen sein. Zu ihr vereinigte sich das hiesige Mozart-Orchester mit dem Kirchenchor der Martin Lutherkirche unter *Albert Römhilds* Leitung. Das Werk steht in engeren Beziehungen zu unsrer Stadt und unserem Mozart-Verein, insofern es erst von dem früheren artistischen Leiter des letzteren, dem verstorbenen Schweriner Hofkapellmeister Alois Schmitt kursfähig gemacht wurde. Es handelte sich ja um einen Torso. Die Messe (Köchel, Verzeichnis 427), die Mozart im Jahre 1782 schrieb — Jahn gibt alle wünschenswerten Aufschlüsse über das Gelöbnis, das den Ausgangspunkt für seine Planung bildet —, mufste nach Skizzen und unter Heranziehung andrer Mozartschen Kirchenstücke erst vervollständigt werden, ein sicher vom künstlerischen Standpunkt nicht völlig einwandfreies Beginnen. Die Bezugnahme des Bearbeitens auf den analogen Fall beim Requiem Mozarts trifft nicht völlig zu. Hier gilt Süfsmayer als Vollender; aber dieser war immerhin Mozarts Schüler, und wie man weifs im gewissen Sinne sogar sein Beistand (z. B. bei der schnellen Fertigstellung des „Titus"). Also kannte er zweifellos die Intentionen Mozarts, auch wenn er sie, wie wir in der Requiem-Partitur erkennen, durchaus nicht immer realisieren konnte. Aber Alois Schmitt mehr als 100 Jahre nach Mozarts Tod! Das war eine andre Sachlage! — Wir erblicken das Verdienstliche seines Unterfangens einzig und allein darin, dafs nunmehr zwei der prächtigsten Kirchenstücke, die Mozart schrieb, auf diesem Wege gewissermafsen gerettet wurden: Das fünfstimmige Gratias agimus und das achtstimmige Qui tollis. Im besonderen letzterer Satz ist von lapidarer Gröfse! — Nimmt man das Werk in der Gestalt, in der es bei Breitkopf & Härtel im Klavierauszug vorliegt, zur Hand, so weise man, wenn man es als Ganzes, billig beurteilen will, alle Vergleiche mit Bachs hoher Messe, Beethovens Missa solemnis, aber auch mit Mozarts Requiem ab. Mit diesen Werken ist es schon mangels jeder stilistischen Einheitlichkeit schlechterdings nicht in Parallele zu stellen. Stellt man sich aber auf diesen gesonderten Standpunkt, dann wird man sich ja natürlich immer und in allen Sätzen an „Mozartischer Musik" erfreuen! Die hiesige Aufführung war alles in allem vortrefflich, nur die Solisten allerdings nicht unbedingt allen Anforderungen gewachsen. Am gleichen Tage (Karfreitag), an dem diese Mozart-Messe in Dresden-Neustadt zur Aufführung kam, bescherte *Otto Richter* in der Kreuzkirche den Altstädtern seine übliche stilvolle, andachterweckende Aufführung der „Matthäus-Passion". Den herrlichen Gesamteindruck dieser hehrsten aller Vertonungen des Lieds vom „Lamm Gottes" erhöhte eine ausgezeichnete Ausführung der Solopartien. Vor allem glänzte Herr Hofopernsänger *Rüdiger* wieder als Evangelist. Den Jesus sang Herr *Plaschke*, die Sopran- und Alt-Partien Frau *Wedekind* und Frau *Bender-Schäfer*, sämtlich von der Hofoper, die weiteren Tenorpartien Herr *Eduard Mann*.

Otto Schmid.

**Leipzig**. Zum zweiten Male wurde der Gedanke, auch in Leipzig Opernfestspiele zu veranstalten, in die Tat umgesetzt. Richard Wagner war mit dem „Fliegenden Holländer" und „Tannhäuser", Mozart mit der „Hochzeit des Figaro" vertreten. Erstgenanntes Werk war von Direktor *Robert Volkner* neu inszeniert worden. Prachtvoll nahm sich die erste Dekoration aus: der norwegische Fjord mit dem

bewegten Meer und den hoch aufspritzenden Wellen und von intim malerischer Wirkung war das Interieur in Dalands Hause. Ferner machte auch der kleine Hafen einen durchaus natürlichen Eindruck. Der Wirklichkeit entsprechend liegt das grofse Holländerschiff etwas abseits vom Ufer. Aber der Holländer singt den grofsen Abschiedsmonolog in einem Winkel, von Hauswand und Treppe gebildet, was ungefähr an Puppentheater und Marionetten erinnert. Als Vertreter der Titelrolle gab *W. Soomer* wie schon früher eine darstellerisch bedeutende, gesanglich geradezu gewaltige Leistung, während die Senta von *Maude Fay* (Berlin) im zweiten Akte eine bedenkliche seelische Indifferenz zur Schau trug und nur nach rein musikalischer Seite hin durch glänzendes Stimmaterial und schönen Gesang sich auszeichnete. Wahren Festspielcharakter bekundete der *Erik von Jacques Urlus*. Der Daland *Lohfings* (Hamburg) zeigte ein merkwürdiges Gemisch von Biederkeit und Verschmitztheit und zeichnete sich durch trefflichen Gesang aus; die Münchenerin *Höfer* gab der Mary einen gemütlichen Anstrich und *Schroth* verdiente als musikalischer Steuermann viel Lob. Kapellmeister *Pollak* leitete das Musikalische mit Energie und Umsicht. Ausgezeichnet gingen auch die Chöre. Jener der Spinnerinnen war numerisch begrenzt und durch die Teilnahme von Solistinnen zu besonders reizender Wiedergabe gebracht.

Zu einem Mozart-Feste im kleinen gestaltete sich die Vorstellung von „Figaros Hochzeit“ unter der Anführung von Generalmusikdirektor *Fritz Steinbach* (Köln). Die feine Zurückhaltung und musikalische Dezenz des Orchesters tat wirklich Wunder. Das Ensemble war mustergültig und wie aus einem Gusse, die Wiedergabe z. B. des zweiten und vierten Finales ein Meisterstück dynamischer Steigerung und musikalischer Ausfeilung. *Baptist Hoffmanns* (Berlin) Almaviva zeigte feine Tonbildung und nobelsten Vortrag; ausgezeichnet war der Figaro von *Lordmann* (Dresden), urkomisch der Basilio *Liebans* (Berlin). Als Susanne und Gräfin leisteten die Damen *Francillo-Kauffmann* (Wien) und *Rüsche-Endorf* hervorragend Schönes; recht gut auch waren der Cherubin der *Padilla* und die Barberina *Grete Merrems*. *Georg Marions* Regie schaffte farbenfrohe und lebhaft bewegte Bühnenbilder. Die Heiterkeit der Diesseitswelt, freilich gerade in ihren schwachen Seiten, aber durch Mozarts Kunst verklärt und geadelt, tat sich wieder einmal in all ihrer Schönheit vor unseren Blicken auf und damit zugleich auch des grofsen Künstlers Seele selbst.

Wesentlich tiefer als diese ausgesucht schöne Vorstellung stand leider die folgende des „Tannhäuser“. Dem Dirigenten Dr. *Hans Pfitzner* gebricht es unzweifelhaft an der Fähigkeit, die rhythmische Linie scharf zu ziehen und alles nach aller Möglichkeit plastisch zu modellieren. In der recht matt gespielten Ouvertüre machte sich solches besonders nachteilig geltend und erst im weiteren Verlaufe des Abends nahm das meiste bestimmtere Umrisse und mehr Form und Gestalt an. Vor allem fehlte es an einem innigen Zusammenschlufs der einzelnen Leistungen. Dr. *von Bary* war nicht recht stimmlich disponiert, erreichte aber doch im Schlufsakt einen bedeutenden gesanglichen Höhepunkt, bot auch hier darstellerisch das Beste. Von wahrhaft klassischer Schönheit war die Wiedergabe der Wolfram-Partie durch *Alfred Kase*; ebenso jene der Venus durch *Cäcilia Rüsche-Endorf*. Beide zeichneten sich vornehmlich durch ganz auserwählte Gesangsleistungen aus. *Katharina Fleischer-Edels* jugendliche Elisabeth war eine bildschöne Erscheinung. Die Künstlerin sang wundervoll und stellte die Umwandlung der Maid in die wissende Frau mit Feinheit und edelster Charakteristik dar. *Griswolds* (Berlin) Landgraf war eine sehr sympathisch berührende Gestalt, auch als Sänger auf voller Höhe befindlich. Wie sonst führte auch diesmal Dr. *Loewenfeld* die Regie beider Werke von Wagner mit Umsicht und Geschmack.

Der künstlerische Erfolg der Leipziger Opernfestspiele war sehr bedeutend, geringer wohl der finanzielle infolge der vierfachen Eintrittspreise und der Übermüdung, die nach der langen und stark bewegten Wintersaison sich das hörbereiten und zahlfähigen Publikums bemächtigt haben mochte. Eugen Segnitz.

**Darmstadt**, Ende April 1911. Die Schutzfrist des „Parsifal“. In den „Münchener Neuesten Nachrichten“ schreibt Herr *Friedrich von Schoen* (München):

Unter der Spitzmarke „Tantièmesorgen im Hause Wahnfried“ macht eine Notiz die Runde in den Zeitungen, wonach das Bestreben, den „Parsifal“ für das Bayreuther Bühnenfestspielhaus allein zu erhalten, in Verbindung gebracht wird mit starkem Besorgtsein für die Tantièmen Wahnfrieds; für den „Kenner der Verhältnisse“ sei das sehr begreiflich, weil ja die Einkünfte aus diesen Tantièmen sehr erheblich seien und „in die Millionen gehen“. Demgegenüber ist zu erklären, daß die letztere Behauptung von Frau Dr. Wagner für stark übertrieben erklärt worden ist, und zwar in demselben Schreiben an den Deutschen Reichstag, in dem sie offiziell erklärte, auf die Erträgnisse der damals in Frage stehenden verlängerten Schutzfrist verzichten zu wollen, um nur den endgültigen Schutz für „Parsifal“ d. h. dessen Erhaltung für Bayreuth allein, zu erlangen.

Daß es auch bei dem „Parsifal“ sich nicht um Tantièmen und materielle Interessen handelte und handelt, steht trotz der kühnen Behauptungen jenes „Kenners der Verhältnisse“ fest; die Erben Richard Wagners haben es noch immer abgelehnt, materielle Vorteile aus „Parsifal“ zu ziehen. Schon in jenem Schreiben an den Deutschen Reichstag wies Frau Dr. Wagner darauf hin, daß sie das Angebot von einer Million abgelehnt habe, die ihr vor schon langer Zeit ein Unternehmer für ein Freigeben des „Parsifal“ für nur fünf Jahre bezahlen wollte. Mehr noch als von einem solchen einzelnen Unternehmer hätte Wahnfried damals „verdienen“ können, wenn es „Parsifal“ überhaupt freigegeben hätte, weil es dann von von allen Theatern Tantièmen bekommen hätte. Später wurden Frau Cosima Wagner 5 Millionen für den „Parsifal“ geboten — ebenfalls umsonst! Als ganz besonders dreist erscheinen aber die oben erwähnten Insinuationen jenes angeblichen „Kenners der Verhältnisse“, wenn man sich ins Gedächtnis zurückruft, daß Wahnfried von den Aufführungen in Bayreuth überhaupt niemals irgendwelche Tantièmen genommen hat, und zwar weder von „Parsifal“, noch von einem der anderen Werke!

Die Gründe, weshalb man — nicht nur in Wahnfried — der Preisgabe des „Parsifal“ im Jahre 1913 an alle Bühnen, an Wanderunternehmungen u. dergl. mit sehr bekümmerten Gedanken gegenübersteht, liegen nicht auf materiellem, sondern auf idealem Gebiete. Man trauert, weil der auf das bestimmteste ausgesprochene letzte Wille des Meisters mißachtet wird, und weil „Parsifal“ so wenig auf andere Bühnen gehört, wie die Oberammergauer Passionsspiele, ganz abgesehen von der sicheren Gefahr der Entstellung und daraus folgenden Verflachung durch mittelmäßige und schlechte Aufführungen. S.

**Dortmund.** Professor *Janssen* brachte am 14. Mai zum zweitenmal das große Chorwerk „Das Licht“ von *C. Ad. Lorenz* zu glänzender Aufführung. Die Solisten Frau *Schmidt-Illing*, Frau *Lasius* und Herr *Süße* leisteten Hervorragendes. Der anwesende Komponist und Prof. Janssen wurden lebhaft gefeiert.

— Am 10. Mai 1911 starb infolge eines Gehirnschlages der Oberrigisseur am Elberfelder Stadttheater *Georg Thoelke*. Anfangs Musiker, bekleidete er bei in- und ausländischen Orchestern die Stelle eines Waldhornisten; er spielte unter H. v. Bülow, in intern musi-

kalischen Veranstaltungen Kaiser Alexander III. von Rußland, der ihn zum kaiserlichen Kammervirtuosen ernannte. Auch A. Rubinstein und Angelo Neumann wußten sein Talent zu schätzen. Nachdem er in Berlin und Mailand gesangliche Studien getrieben, trat er in seriösen Baßpartien am Stadttheater zu Lübeck, Freiburg, Aachen, Nürnberg, Mainz und Berlin (Kroll) auf. Als Regisseur war er in Graz und Köln unter Direktor Purschian und in Elberfeld seit 1905 so erfolgreich tätig, daß sein Andenken bei allen Kunstfreunden unvergeßlich ist. H. O.

S. Wagner-Aufführungen im Theaterjahre 1909/1910. Der soeben in den „Bayreuther Blättern" veröffentlichten Übersicht zufolge haben im Theaterjahr 1909/10 (d. h. in der Zeit vom 1. Juli 1909 bis zum 30. Juni 1910) in deutschsprachigen Ländern in 98 Städten 1864 Aufführungen Wagnerscher Werke stattgefunden. In der Reihenfolge der Werke nach der Aufführungszahl hat diesmal „Tannhäuser" mit 349 Aufführungen „Lohengrin" überflügelt, der bisher fast stets die Führung hatte, diesmal aber mit 344 Aufführungen um 5 hinter „Tannhäuser" zurückblieb. Von den verschiedenen Städten hat diesmal Berlin mit 134 Wagner-Abenden weitaus die Führung.

— In Wien starb *Gustav Mahler*, eine markante Persönlichkeit der Gegenwart. Eine Würdigung des Meisters in Wort und Bild brachten wir im 5. Heft des Jahrgangs 1904/05.

— In Darmstadt geht man damit um, ein Festhaus zu bauen. Ein Verein, der bereits 200 Mitglieder zählt, hat die Angelegenheit in die Hand genommen.

## Besprechungen.

**Kammermusik-Literatur.** Verzeichnis von seit 1841 erschienenen Kammermusikwerken, zusammengestellt von Prof. Dr. *Wilh. Altmann*, Vorsteher der Deutschen Musiksammlung bei der Königlichen Bibliothek in Berlin. Leipzig, Carl Merseburger, 1910. VIII und 134 Seiten Oktav. Preis 2,40 M, geb. 3 M.

Die Legende, daß es eigentlich doch recht wenig Violinsonaten usw. gebe und die recht wenig ehrenwerte Beschränkung sowohl öffentlicher wie auch privater Kammermusikpflege auf ein stets wiederkehrendes geringes Repertoire haben seit dem Erscheinen des vorliegenden Buches wenigstens keine Ausrede mehr. Eigenschaften, wie gewissenhafteste Einzelangaben, Unentbehrlichkeit für jeden Beteiligten usw. sind an einem solchen Werk und speziell bei einem so sehr in der Mitte des Materiales stehenden Autor selbstverständlich. Ein wenig fraglich mag nur der Umfang des hier zusammengebrachten Stoffes sein.

Die zwei Hauptabschnitte des Buches enthalten 1. Kammermusikwerke für Streich- und Blasinstrumente und 2. Kammermusikwerke mit Klavier. Auffallend wenig bringen die übrigen Abschnitte: 3. K. für Harfe und andere Instrumente. 4. K. mit Gesang (nur zwei) und 5. Schriften über Kammermusik (nur elf, natürlich ohne Zeitschriftliteratur).

Was mußte hineinkommen, und was nicht? Die Fernhaltung von Unpassendem dürfte zum Teil schwieriger gewesen sein, als die Aufnahme von Passendem (die natürlich ohne Qualitätskritik geschehen mußte). Erstens blieb die Zeit vor dem für Bibliotheken bereits als Einschnitt bewährten Jahre 1840 weg, jedoch mit berechtigten Ausnahmen; und hier kann auch das Verdienst des Autors, endlich den Werken womöglich das Erscheinungsjahr beizufügen, nicht hoch genug gerühmt werden. Zweitens blieben natürlich (ohne daß dies der Autor eigens vermerkt) Etüden u. dergl. weg, aber nicht Sonatinen, selbst nicht leichteste; doch darf man fragen, warum sich der Autor bei Klavier und Violine auf Sonaten, Sonatinen und Suiten beschränken will, und wie weit er Violinvirtuositätsstücke mit bloßer Klavierbegleitung ausschließt. Überhaupt würde sich ein Wort über Abgrenzung des Kammermusikgebietes empfehlen. Drittens fehlen ebenso natürlich Transkriptionen und Arrangements; aber bei Klassikern wie J. S. Bach war um sie doch nicht ganz herumzukommen, und die alten Trios mit beziffertem Baß geben noch eigens zu tun (worüber Näheres S. 35, 65, 86). Viertens mußten Konzerte u. dergl. mit Orchester wegfallen, auch wenn dieses einen Ersatz durch Klavier findet (doch könnte darüber S. 90 noch mehr Klarheit geschafft werden).

Ein billiger, aber vielleicht nicht unerwünschter Versuch ist, Stücke zu nennen, welche im „Altmann" ebenso fehlen, wie überhaupt niemals auf vollständige Bibliographien zu rechnen ist. Die folgenden Nachträge des Referenten, zumeist aus seiner kleinen Privatbibliothek, enthalten wahrscheinlich großenteils Werke, die nach des Autors Prinzipien wegbleiben mußten. Solche, die wohl als „konzertierend" über Kammermusik hinausliegen dürften, sind hier [eckig] eingeklammert. Ein alphabetisches Gesamtregister der Autoren wird für eine zweite Auflage des Buches zu empfehlen sein. --

[S. 2: *Mozart*, Rondo für Violine, mit Begleitung von zwei Violinen usw., Köchel 373.]

[S. 9: *Jansa, L.* (von dem vielleicht noch manches beizubringen ist), Concertino für Violine und Streichquartett (oder andere Begleitung), D dur, Op. 54. Leipzig usw., A. Cranz.]

S. 63: *Kalliwoda*, Klavierquartett „Variations de Concert", G dur, Op. 129, Peters (Verlagsnummer 2859).

S. 63: *Mayseder*, Klavierquartett „Variations concertantes", F moll, Op. 24, Artaria (Verlagsnummer 2607).

S. 65: Von *Zách* ist Op. 21 in G dur.

S. 89: *Kummer*, Serenade für Flöte, Violine und Klavier, C dur, Op. 83b. Ist zwar „nach" seiner Serenade für Flöte, Bratsche und Guitarre; aber Transkriptionen vom Komponisten selbst sollten als Originale gelten, wie es ja bei Beethovenschen Klavierquartetten feststeht.

[S. 90: *Adolfson, G.*, mehrere Violin-Klavierstücke bei F. Hösick in Warschau.]

[S. 94: *Closner, J. M.*, Cavatine für Violine und Klavier, G dur. Hannover, L. Oertel (aus dessen Verlag event. noch einiges zuzuziehen).]

[S. 94: *Donner, M.*, Phantasie für Violine und Klavier, B dur, Op. 13. Berlin, J. Wenck.]

S. 94: *Dussek*, Sonatinen für Klavier und Violine, Op. 28 (zum Teil in L. Abels „Originalkompositionen". Leipzig, Steingräber).

[S. 97: *Hauser, M.*, Lieder ohne Worte für Violine und Klavier, Op. 11, 16, 23, 24, 29 (zum Teil bei Bosworth, dann bei Peters).]

[S. 99: *Hubay, Jenö*, mehreres bei J. Hainauer in Breslau.]

[S. 100: *Kritch, W. E.*, Berceuse für Violine und Klavier, F dur. Berlin, A. Stahl.]

[S. 100: *Kritsch, W. E.*, Serenade für Violine und Klavier, A dur. Berlin-Charlottenburg, Virgil-Verlag.]

S. 101: *Kuhlau*, Sonaten, Op. 79 (bei Abel).

[S. 102: *Mendelssohn, Ludwig*, Zehn gefällige Vortragsstücke für Violine und Klavier. Berlin, W. Aletter.]

S. 107: *Schmitt, J.*, Sonatinen für Klavier und Violine, Op. 32 (bei Abel).

[S. 109: *Streit, E.*, Romanze für Violine mit Klavier, H moll. Berlin, R. Tourbié.]

[S. 111: *Wieniawski, H.*, mehreres (Op. 7, 9, 11, 12, 16) bei Kistner, Leipzig.]

S. 120: *Beethoven*, Op. 3, Streichtrio Es dur arrangiert als Violoncell-Sonate Op. 64. Frankfurt, Fr. Ph. Dunst. (Auch in Wien bei Artaria. Das Arrangement für Klaviertrio steht auf S. 69, mit dem hübschen Druckfehler „Streichio").

[S. 126: *Stein, Richard H.*, Zwei Konzertstücke für Violoncello und Klavier, Op. 26 (mit Vierteltönen). Berlin und Leipzig, Mitteldeutscher Musikverlag.]

Noch den einen Wunsch dürfen wir wohl zum Schluß aussprechen, daß auch die reiche Fülle der nunmehr so leicht zu überschauenden Kammerkompositionen mit Blasinstrumenten reichlich benützt werde. Dr. Hans Schmidkunz, Berlin-Halensee.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

# BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

**XV. Jahrgang. 1910/11.**

**Nr. 10.** Ausgegeben am 1. Juli 1911.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 S. Text und 8 S. Musikbeilagen.
**Preis:** halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen
durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
**Anzeigen:**
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.






## Opus eins.

Von **Franz Dubitzky.**

II.

Wie für Robert Franz so wurde Schumann auch für Johannes Brahms, Berlioz, Chopin und manchen andern ein Schützer und Förderer bei dem ersten Schritt in die spröde Welt. „Seine Mitgenossen begrüfsen ihn bei seinem ersten Gang durch die Welt, wo seiner vielleicht Wunden warten werden, aber auch Lorbeeren und Palmen; wir heifsen ihn willkommen als starken Streiter" — so liefs sich laut der Komponist der „Davidsbündler" vernehmen, als er *Brahms*' erste Werke kennen lernte: „Es waren Sonaten, mehr verschleierte Sinfonien" — Op. 1, 2 usw. — „Lieder, deren Poesie man, ohne die Worte zu kennen, verstehen würde, obwohl eine tiefe Gesangsmelodie sich durch alle hinzieht" — Op. 3 usw. — „einzelne Klavierstücke, teilweise dämonischer Natur von der anmutigsten Form" usw. (Schumann „Neue Bahnen", 1853). *Berlioz*' Op. 1, die Waverley-Ouvertüre, regte denselben Kritiker zu folgenden Äufserungen an: „Andere Kränze sucht Berlioz, dieser wütende Bacchant, der Schrecken der Philister, ihnen ein zottiges Ungeheuer geltend mit gefräfsigen Augen.... Einem, der noch nicht über die ersten Anfänge musikalischer Bildung und Empfindung hinaus ist (und die Mehrzahl ist nicht darüber hinaus), mufs er geradezu als ein Narr erscheinen, so namentlich den Musikern von Profession, die sich neun Zehntel ihres Lebens im Gewöhnlichsten bewegen, doppelt ihnen, da er Dinge zumutet, wie niemand vor ihm..... Also eile man das Werk kennen zu lernen, das trotz aller Jugendschwächen doch an Gröfse und Eigentümlichkeit der Erfindung das Hervorragendste, was uns das Frankenland an Instrumentalmusik neuerdings gebracht." Bezüglich *Liszts* sprach sich Rob. Schumann nicht so überzeugt aus, gelegentlich einer Vergleichung von dessen Op. 1 („Etüden") mit einer etwa 20 Jahre später erfolgten Umarbeitung, Umwandlung des Werkes in „Grandes Etudes" schreibt der Komponist der „Etudes symphoniques": „Über Liszts Talent zur Komposition weichen die Urteile sehr voneinander ab.... Wie dem sei, dafs wir es mit einem ungewöhnlichen, vielfach bewegten und bewegenden Geiste zu tun haben, geht aus allen (Kompositionen) hervor.... Dafs Liszt aber bei seiner eminenten musikalischen Natur, wenn er dieselbe Zeit, die er dem Instrument und andern Meistern, so der Komposition und sich selbst gewidmet hätte, auch ein bedeutender Komponist geworden wäre, glaub ich gewifs." Das Op. 1 eines anderen Meisters des Klaviers, *Rubinsteins* „Undine" betitelter Etüde für das Pianoforte gedenkt Schumann mit den Worten: „Die erste Arbeit des talentvollen Knaben, der sich als Spieler einen schon grofsen Ruf gemacht. Ob er auch bedeutendes produktives Talent habe, läfst sich nach dieser vorliegenden ersten Leistung weder behaupten noch verneinen." Einen Lobhymnus sang der Komponist der Abegg-Variationen (Op. 1) bei dem Erscheinen des Op. 1 *Henselts* („Variationen für das Pianoforte"): „Wann endlich, dachte ich da oft traurig, wird denn auch einmal ein Deutscher kommen! Und er ist gekommen, ein Prachtmensch, der Herz und Kopf auf der rechten Stelle hat, Adolph Henselt.... Was ich aber Wohllaut, Klangzauber nenne, ist mir noch nie in einem höheren Grade vorgekommen als in Henselts Kompositionen." Sechzehn Jahre später stellte Schumann der Welt einen gröfseren Deutschen, den bereits erwähnten „Prachtmenschen" Johannes Brahms vor. Ein Urteil des Sängers von „Frauenliebe und Leben" über das Op. 1 *Chopins* („Rondo") ist nicht bekannt, dafür sei seiner Meinung betreffs des Op. 2 jenes Meisters gedacht, er schrieb: „... Mit den Worten: ‚Hut ab, ihr Herren, ein Genie,' legte Eusebius ein Musikstück auf. ... Eusebius

spielte wie begeistert.... Wie Florestan aber nach dem Titelblatte fuhr, weiter nichts las als: ‚La ci darem la mano, varié pour le pianoforte avec acc. d'orchestre par Frédéric Chopin, oeuvre 2' und wir beide verwundert ausriefen: ‚Ein Werk 2' und wie die Gesichter ziemlich glühten vom ungemeinen Erstaunen, und aufser etlichen Ausrufen wenig zu unterscheiden war als: ‚Ja, das ist einmal wieder etwas Vernünftiges — Chopin — ich habe den Namen nie gehört — wer mag es sein — jedenfalls — ein Genie...."

Wenden wir uns auch einmal zur leichteren Muse: *Johann Straufs*, der Walzerkönig, errang mit seinem Op. 1 bei der Erstaufführung einen stürmischen Erfolg, immer und immer wieder mufste der Walzer „Sinngedichte" repetiert werden. Sein Bruder Josef gedachte mit Op. 1 zu beginnen und zu schliefsen; er komponierte einen „Die Ersten und die Letzten" betitelten Walzer, liefs sich aber durch den Erfolg zu weiteren Notenköpfen verleiten, das zweite Opus, natürlich wieder ein Walzer, erhielt den Titel „Die Ersten nach den Letzten" — es folgten dann noch gegen dreihundert leichtbeschwingte Tonwerke.

Ich wies vorhin schon auf einige „Widmungen" des Op. 1 hin: Cornelius und Schumann gaben der Verehrung für eine Dame durch die Zuneigung Ausdruck. Seiner Schülerin und ersten Liebe Luise G. widmete Robert Franz das Erstlingswerk. „Dem Freund und Lehrer Herrn Louis Ehlert in innigster Verehrung gewidmet" — diesen Vermerk trägt das Op. 1 („Sechs Lieder") Jensens. Riemann meldet in seinem Lexikon, dafs auch *Carl Maria von Weber* das Op. 1 („Sechs Fughetten") seinem Lehrer Michael Haydn gewidmet habe, W. Jähns berichtet hingegen in seinem chronologisch-thematischen Verzeichnis, dafs jenes Werk auf dem Titelblatt die Worte zeigt: „dem Herrn Edmund von Weber in Hessenkassel, meinem geliebten Bruder, zugeeignet" und dafs aufserdem auf der zweiten Seite die umfangreichere Fassung prangt: „Dir, als Kenner, als Tonkünstler, als Lehrer, und endlich als Bruder weyhet im eilften Jahre seines Alters die Erstlinge seiner musikalischen Arbeit dein dich zärtlich liebender Bruder Karl M. von W. 1798". Dem Geigerkönig Joseph Joachim ist Brahms' Op. 1 (keine Violin- sondern eine Klaviersonate), des Meisters Op. 2 (ebenfalls eine Klaviersonate) der Gattin seines Schützers, Clara Schumann zugeeignet. Seinem Schützer, dem Fürsten Karl von Lichnowsky, widmete *Beethoven* die drei Trios Op. 1, die drei Klaviersonaten Op. 2 tragen die Kopfnote „dédiées à J. Haydn". Wie oben berichtet wurde, sind schon vor jenem Op. 1 Kompositionen Beethovens im Druck erschienen; die drei 1783 veröffentlichten Klaviersonaten ohne Opuszahl widmete der Knabe dem Erzbischof und Kurfürsten zu Köln Maximilian Friedrich, seinem „gnädigsten Herrn". Aus der Zueignungsschrift seien einige Zeilen mitgeteilt: „Erhabenster! ... Ich habe nun schon mein eilftes[1]) Jahr erreicht; und seitdem flüsterte mir oft meine Muse in den Stunden der Weihe zu: ‚versuchs und schreib einmal deiner Seele Harmonien nieder!' — Eilf Jahre — dachte ich — und wie würde mir die Autormiene lassen? und was würden dazu die Männer in der Kunst wohl sagen? Fast ward ich schüchtern. Doch meine Muse wollt's — ich gehorchte, und schrieb." Dem Rate geschäftskundiger Freunde folgte *Franz Schubert*, als er sein Op. 1 dem Grafen Moritz von Dietrichstein, Op. 2 dem Reichsgrafen Moritz Fries widmete. Der Erfolg blieb nicht aus, der Tonmeister schreibt am 2. November 1821: „Nun mufs ich dir aber berichten, dafs meine Dedikationen ihre Schuldigkeit getan haben, nämlich ... hat 12 und Fries .. 20 Dukaten springen lassen, welches mir sehr wohl tut."

Fünf Jahre mufste Schuberts Op. 1 („Erlkönig") sich gedulden, ehe es einen Verleger fand, der gegen Erstattung der Druckkosten sich freundlich zeigte, 1816 wurde das Werk komponiert, 1821 lag es gedruckt vor. Schubert war 24 Jahre alt, als sein Op. 1 erschien. Das gleiche Alter hatte Beethoven bei der Veröffentlichung seiner drei Trios Op. 1. Weber vollbrachte die Ersttat mit 11 Jahren (die Drucklegung der „Sechs Fughetten" geschah auf Kosten des Vaters — einen zahlenden Verleger hätte dies Werk sicherlich nicht gefunden). Marschner konnte sich mit 19 Jahren einer anerkennenden Kritik in der Allgemeinen musikalischen Zeitung hinsichtlich seines Op. 4 („Zwölf Bagatellen für Gitarre") rühmen; sein Op. 3 ist keine „Bagatelle", sondern die — „Kindesmörderin". Chopin war etwa 18 Jahre, als sein Op. 1 (Rondo für Klavier) erschien. Schumann sah mit 21 Jahren seine „Abegg-Variationen" Op. 1, Robert Franz mit 28 Jahren seine „Zwölf Gesänge für Sopran oder Tenor" Op. 1 gedruckt. Ungefähr zwei Dezennien hatte Jensen hinter sich, als sein Op. 1 („Sechs Lieder") der Welt zugänglich gemacht wurde. Wagner erlebte die Wonnen der Druckerschwärze mit 19 Jahren (Klaviersonate Op. 1). Brahms trat als Zwanzigjähriger mit seiner Klaviersonate Op. 1 vor die Öffentlichkeit. Saint-Saëns Op. 1 (Harmoniumstücke) erschien in des Tondichters 23. Lebensjahre, sein Op. 2 (Erste Sinfonie) ging aber, wie schon bemerkt, bereits drei Jahre zuvor in Druck. Tschaikowsky zählte beim Erscheinen seines Op. 1 („Scherzo à la russe" und „Impromptu" für Klavier) 27 Lenze. Mit 17 Jahren sah Hugo Wolf sein erstes Werk, das Lied „Morgentau", im Schaufenster. Erst mit 29 Jahren erwuchs *Peter Cornelius* das gleiche Glück, 1854 erschien sein Op. 1 („Sechs Lieder"); 1859 wurde als Op. 7 das Terzett aus dem „Barbier" gedruckt, dann kam eine lange, lange Pause, kein Verleger erinnerte sich des Dichterkomponisten, erst ein volles Dutzend Jahre später, anno 1871, wurden als neues Opus, als Op. 8, seine bereits — funfzehn Jahre zuvor komponierten und nun zu höchstem Ansehen bei der Welt und dem glücklichen Verleger Fritzsch gelangenden „Weihnachtslieder" gedruckt.

Ich erinnerte schon daran, dafs einem „Op. 1" stets zahlreiche oder zahllose Kompositionen vorausgehen. Ich will hierzu noch kurz auf die vielen Frühkomponisten, auf die komponierenden Wunderkinder hinweisen. Mit sieben Jahren schuf Bellini geistliche Werke. Über den dreizehnjährigen *Mendelssohn* berichtet Zelter dem Dichter des Egmont: „Seine dritte Oper ist fertig. Nach seiner Zurückkunft aus Weimar hat er auch schon ein Gloria fertig, ein Klavierkonzert für seine Schwester über die Hälfte fertig und ein Magnificat angefangen." Vor dem zehnten Lebensjahr soll Schubert neben Klavierstücken und Liedern Streichquartette, die später verloren gingen, komponiert haben. „Der zwölfjährige *Liszt* will eine Oper komponieren. Mehrere von unsern dramatischen Dichtern haben sich eifrigst bestrebt, sich den Triumphen, die seiner auf der Bühne warten, zuzugesellen", verkündete 1824 eine Musikzeitung; im folgenden Jahre gelangte die Oper „Don Sancho" des „petit Litz", wie der Wunderknabe in Paris genannt wurde, daselbst zur Aufführung. Die erstaunlichste Frühreife im Komponieren finden wir bei *Mozart*. Im fünften Jahre wagte er sich

[1]) „dreizehntes" (cf. oben).

sogar an die Komposition eines Klavierkonzertes, das aber mit ungeheuerlichen Schwierigkeiten angefüllt war. „Drum ist's ein Konzert, man mufs so lange exerzieren, bis man es treffen kann," meinte Wolfgang, setzte sich ans Klavier und quälte sich — vergeblich. Sein „Op. 1", seine Erstlingskompositionen erlebten im — zwanzigsten Jahrhundert, jüngst, die erste Veröffentlichung: „Mozart als achtjähriger Komponist" — ein Notenbuch Wolfgangs.[1])

Durch diese etwas verspätete Publikation ist Meister Wolfgang natürlich um sein Honorar gekommen. Honorar...? O jerum! welcher Komponist erhielt wohl für sein „Op. 1" ein Honorar! Wie anspruchslos sind doch unsere Tonmeister! Sie zeigen sich höchlichst zufriedengestellt, wenn ihre Kompositionen nur — gedruckt werden; wenigstens bei Erstlingswerken denken sie ans Honorar ganz und gar nicht. (Der Schuster ist nicht zufrieden, wenn seine Kunstwerke nur — in die Öffentlichkeit gelangen, er verlangt auch klingenden Lohn. „Ja aber: ein Schuster — ein Künstler, das ist etwas ganz anderes!".... Gewifs, wenn der Künstler keinen — Magen hätte und — afrikanische Kleidung trüge... Aber so... hm..) Später allerdings beginnt mancher Tonsetzer zu murren, so z. B. *Robert Franz*, der erklärt: „Die erste Hälfte meiner Liederhefte haben sie so gut wie geschenkt bekommen und an den (bearbeiteten Bachschen) Arien habe ich auch kaum das Papier, welches bei diesem Studium vergeudet worden ist, verdient." Wie stolz darf *Johann Straufs* der Ältere auf die Herren Haydn, Schubert, Franz, Wolf usw. herabblicken, auf diese unhonorierten Notenschreiber, bekam er ja gleich für das Verlagsrecht seines Op. 1, seines „Täuberl-Walzers" von Haslinger etwa 8 Silberzwanziger. Der bescheidene *Haydn!* — er freute sich, wenn er die ihm gestohlenen, heimlich kopierten Kompositionen im Schaufenster eines Musikhändlers gedruckt prangen sah, er war gar nicht neidisch auf die Einnahme, die der Verleger mit seinen auf fragliche Art erworbenen Werken erzielte — das war indessen in jungen Jahren, auch der gute Papa Haydn fing später zu — schimpfen an.

Werfen wir einen Blick auf die Kunstgattung, welche die Tonmeister für ihr Op. 1 wählten, und sehen wir zu, ob sie mit dieser Wahl gleichzeitig ihr Programm, ihren Weg für zukünftige Taten offenbarten. Das Lied bringt Rob. Franz in seinem Op. 1 und treu blieb er dieser Form bis ans Lebensende. Obwohl ihm Schumann nach dem Erscheinen des Op. 1 zugerufen: „Erfolge in kleinen Genres führen oft zur Einseitigkeit, zur Manier. Schütze sich der junge Künstler dagegen durch Ergreifen neuer Kunstformen, versuche er sein reiches Innere auch anders auszusprechen als durch die Stimme" — schrieb R. Franz doch Lied auf Lied, seine 52 Werke weisen einzig Lieder und Gesänge auf. Schuberts Op. 1 ist der „Erlkönig" — und als Meister des Liedes preist man den Tondichter in erster Linie. Loewe, der Meister der Ballade, wählt gleich in seinem Op. 1 diese Kunstform. Wolf, dessen Bedeutung hauptsächlich auf dem Gebiete des Liedes zutage tritt, fand schon im Op. 1 diesen Weg. Ähnlich wie Rob. Franz brachte Cornelius in seinen Werken (Op. 1—20) nur Lieder und Gesänge (hinzu kommen dann allerdings noch seine drei Opern). Mit Liedern begann Jensen (Op. 1), auf diesem Gebiete schuf er die zahlreichsten und schönsten, erfolgreichsten Werke. Dafs Paganini, Rubinstein und Liszt als Op. 1 Etüden („Capricci" bei Paganini) gaben, das bedarf keiner langen Erklärung, ihr Virtuosentum schrieb ihnen diesen Anfang vor. Hummel bescherte uns als Op. 1 und 2 Variationen, Eugen d'Alberts Op. 1 ist eine Klavier-Suite, sein Op. 2 ein Klavierkonzert. Es wird niemand wundernehmen, dafs Straufs senior und Straufs junior bereits ihr Op. 1 im Walzertakte komponierten (sogar der „erste Gedanke" des letzteren war ein mit sechs Jahren ersonnener kleiner Walzer, der, nebenbei bemerkt, statt der üblichen 16 Takte $(4 + 4 + 4 + 4)$ die unbeholfene Zusammensetzung hatte: $6 + 5 + 6 + 4 = 21$ Takte). Chopin begann mit einem Rondo für Klavier und blieb diesem Instrumente ergeben: mit Ausnahme von Op. 3, 8, 65 und dem Liederheft schrieb er alle seine Werke (Op. 1—74) für das Pianoforte. Schumann bietet in seinem Op. 1—23 ausschliefslich zweihändige Klavierstücke. Klaviersonaten bringt Brahms, im Op. 1, 2 und 5. Die ersten zehn Werke Tschaikowskys ausgenommen Op. 3 und 6, sind Klavierkompositionen. Griegs Op. 1 bringt Klavierstücke, Op. 2: Lieder, Op. 3: Klavierstücke, Op. 4 und 5: Lieder, Op. 6 und 7: Klavierkompositionen. Dieser Wechsel zwischen Klavier und Gesang ist charakterisch für das Wesen des Tondichters: auf beiden Gebieten leistete er Hervorragendes. Berlioz, der Meister der Ochesterfarbe, zeichnete ein Orchesterwerk, die „Waverley-Ouvertüre", als Op. 1 und gab damit sein „Programm", sein eigenstes Wollen und Streben kund.

Wie Berlioz, so bewegte sich auch Beethoven gleich in seinen ersten Werken in gröfseren Formen, Op. 1: drei Klaviertrios, Op. 2: drei Klaviersonaten. Klavierquartette gibt Mendelssohn in seinem Op. 1 und 2. Eine Sinfonie gar ist Saint-Saëns Op. 2. Wie „simpel" nimmt sich dagegen Wagners Op. 2, seine vierhändige Polonäse aus! Überhaupt — „vierhändige Polonäse" und „Klaviersonate" (Op. 1): wie wenig charakteristisch sind diese Kunstgattungen für den Schöpfer des „Tristan"! Auch Meyerbeers Jugendwerk, das Oratorium „Gott und die Natur" läfst den Komponisten von „Robert der Teufel" nicht ahnen: vom Frieden suchenden Kirchenkomponisten zum Glanz erstrebenden Opernkomponisten. Den entgegengesetzten Schritt, das Aufgeben weltlicher Musik, die Komposition geistlicher Werke, empfahl Liszt dem jungen Cornelius, der wenige Jahre später sein Meisterwerk, die komische Oper „Der Barbier von Bagdad" schrieb, für die sich dann Liszt aufserordentlich interessierte.

Befindet sich unter den Erstlingswerken unserer Tondichter auch manches „Opus eins", das den Titel „Opus keins" verdient, so ereignete es sich andererseits, dafs Op. 1 ein Meisterwerk oder eine hochberühmte Kompostion wurde. Was hat *Franz Schubert* komponiert? In der Antwort wird wohl immer zuerst der „Erlkönig" erscheinen. Ein Op. 1 und eine — Schnellkomposition stellt das berühmte Werk dar: „Wir fanden Schubert ganz glühend, den Erlkönig aus dem Buche laut lesend. Er ging mit dem Buche auf und ab, plötzlich setzte er sich, und in der kürzesten Zeit, so schnell man nur schreiben kann, stand die herrliche Ballade auf dem Papier. Wir liefen damit, da Schubert kein Klavier besafs, in das Konvikt, und dort wurde der Erlkönig noch denselben Abend gesungen und mit Begeisterung aufgenommen," so berichtet v. Spaun. Loewes „Erlkönig", gleichfalls ein Op. 1, ist weniger bekannt, hohe Ehren erwarb sich der Tonsetzer jedoch mit einer andern Nummer seines Erstlingswerkes, mit der

[1]) Herausgegeben von Dr. G. Schünemann, Verlag Breitkopf & Härtel.

Ballade „Edward"; Op. 1 enthält aufserdem „Der Wirtin Töchterlein". In Jensens Op. 1 finden wir als erste Nummer das bekannte, vielgesungene Lied „Lehn deine Wang' an meine Wang'". Tschaikowskys berühmtes „Chant sans paroles" ist ein Op. 2, Rubinsteins F dur-„Melodie" ein Op. 3, Rob. Franz' weltbekanntes Lied „Er ist gekommen" ein Op. 4, Gades Ouvertüre „Nachklänge aus Ossian" ein Op. 1.

Endlich sei noch darauf hingewiesen, dafs das Op. 1 Schuberts in G moll, Schumanns in F dur, Tschaikowskys in Es moll, Goldmarks[1]) in D moll, Chopins in C moll, Wagners in B dur, Mendelssohns in C moll, Beethovens (Nr. 1) in Es dur, Haydns (Nr. 1 in den „Sechs Quartetten") in B dur steht — lauter weiche, träumerische, schmerzvolle oder gar düstere Be-Tonarten, kein lustiges Kreuzlein (♯) empfängt uns bei all diesen „Op. 1". Dem Warum nachzuspüren, die Vorliebe für das ♭ zu erklären, erspare ich mir und den verehrten Lesern für heute.

[1]) Das später als Op. 1, als „Lückenbüßer" (cf. oben) veröffentlichte Klaviertrio.

---

# „Reitmotive".

## Ein Kapitel vorwagnerischer Charakterisierungskunst.

Nebst Bemerkungen über das künstlerische Verhältnis Richard Wagners zu Karl Loewe und Notation sämtlicher Reitmotive.

Von Dr. **Leopold Hirschberg** (Berlin).

(Schluß.)

23. Der Lappländer (gedichtet von Rudolf Marggraff). Op. 63, Nr. 2. Ein eigenartiges Motiv des Basses mit Markierung des Hufschlages, anfangs unregelmäßig, in der Entwicklung fest taktiert:




Wir haben es nicht mit dem edlen Rosse, sondern dem Renntier zu tun, und so ist die Anlage des Ganzen von vornherein natürlich eine andere.

24. Schwalbenmärchen (gedichtet von Freiligrath). Op. 68, Nr. 1. Aus dem eisigen Norden sind wir im Süden angelangt. In der von Schwalbengezwitscher und Unkengetön erfüllten Ballade sind dem von anstrengendem Ritt ausruhenden Wüstensohne ein paar Takte gegönnt, die im Nachklang die Gefahren und Mühen dieses erschlaffenden Rittes unübertrefflich schildern, ohne aus dem Rahmen der Anlage des Ganzen in zu auffälliger Weise herauszutreten:



Man beachte die Gleichheit der Bässe 4 volle Takte hindurch!

25. Der Mohrenfürst (gedichtet von Freiligrath). Op. 97. Was Loewe in diesem dreiteiligen Riesenwerke an musikalischen Schilderungen niedergelegt hat, ist noch immer lange nicht nach Verdienst bekannt. Großartig ist die musikalische Darstellung einer orientalischen Messe im 3. Teil des Werkes, wobei den Kunstreitern folgende charakteristische Partie zukommt:




Die Staccatos in der Sing- und der Oberstimme der Begleitung, die teils chromatischen, teils diatonischen Gänge im Baß, der Schluß mit dem gebrochnen Dreiklang — alles ist uns bereits bekannt und doch neu.

26. Die verfallene Mühle (gedichtet von Johann Nepomuk Vogl). Op. 109. Die Schilderung eines langsamen, todestraurigen Rittes, wie sie Loewe in dieser berühmten Ballade gibt, dürfte kaum zu übertreffen sein. Sie läßt sich eigentlich mit keiner der bis jetzt notierten vergleichen, wenn man nicht etwa die teilweise Chromatik im Baß der Begleitung dahin zu rechnen geneigt sein sollte. Die kurzen Bindungen des Basses, in welche die Oberstimme wie seufzend immer nur einen Akkord hineintönen läßt (nur zweimal zwei Akkorde innerhalb von 60 Takten), das flüchtige Anschwellen, wie ein Versuch des Reiters, den Ritt zu beschleunigen, und das sofortige Zurücksinken in die vorige Trübnis — all das ist von unsäglichem Zauber:



27. Der letzte Ritter. I: Max in Augsburg (gedichtet von Anastasius Grün). Op. 124, Nr. 1. Sehr ähnlich dem Reitmotiv des „Mohrenfürsten" ist das vorliegende: ein Zigeunerzug schließt sich der reitenden Kavalkade des Kaisers Maximilian an. Der orientalische Beiklang, den wir im „Sturm von Alhama" und im „Mohrenfürst" bemerkt haben, ist hier ebenfalls vorhanden; auch ist in allen drei Werken die A moll-Tonart zur Anwendung gekommen:

*Allegretto grazioso.*




28. Archibald Douglas (gedichtet von Theodor Fontane). Op. 128. Außer dem Jagd-Reit-Motiv, von dessen Registrierung wir aus den in der Einleitung angegebenen Gründen absehen, ist hier noch ein zweites typisches Reitmotiv vorhanden, das wir in zwei Teile sondern können; ein kurzes Vorspiel von zwei Takten und ein eigentliches Thema, das außerordentlich lange und ausgezeichnet durchgeführt wird. Dieses letztere Hauptmotiv trägt nun wieder deutlich mannigfache Zeichen typischer Reitmotive an sich, die wir nicht mehr besonders namhaft zu machen brauchen:







Die Spuren dieses charakteristischen Themas sind durch den ganzen, 64 Takte umfassenden, Abschnitt zu verfolgen.

29. Die Gottesmauer (gedichtet von Rückert). Op. 140. Durch das Werk zieht sich folgendes Reitmotiv hindurch:

*Vivace.*




Zum Verständnis dieses Themas ist zu bedenken, daß die Szenerie dieser Legende ein kleines Stübchen ist, dessen Insassen, die Großmutter mit ihrem Enkel, von den Reitern nichts sehen, sondern nur das Pferdegetrappel hören. Der Tondichter mußte diesem Umstand Rechnung tragen; ein derartig markiertes Reitmotiv, wie es einem sichtbaren Reiter zukommt, konnte hier nicht zur Anwendung gelangen.

30. Reiterlied (gedichtet von Oskar v. Redwitz). Op. 145, Nr. 5. Das einfache Reitmotiv des Baßliedes:

*Vivace energico.*






ist durchaus volksmäßig gehalten. Es ist ja auch ein einfaches Lied, und keine Ballade, die wir vor uns haben, worin sich Schilderungen, wie sie in dieser erlaubt, ja erforderlich sind, von selbst verbieten. Es ist, wie aus dem immer wiederkehrenden Schlußrefrain aller vier Strophen hervorgeht, auch von dem Dichter als volkstümliches Lied betrachtet worden.

Mit diesen rund 30 Themen, von denen ein Drittel auf die Geister-, zwei Drittel auf die Menschen-Gruppe kommen, haben wir das ganze Wunderland Loewescher Kunst in gewissem Sinne durchmessen. Denn in seinem ersten Opus (Erlkönig) wie im letzten (Reiterlied) — so hat es der Zufall gefügt — führt uns der hohe Meister je ein Reit-Motiv vor; das allerbedeutendste und großartigste, Richard Wagner ganz nahe stehende, im ersten, das allereinfachste im letzten Werk. Wenn wir noch einmal ganz kurz die musikalische Formation dieser Themen betrachten, so erkennen wir, daß der Schwerpunkt überall zunächst im Rhythmus zu suchen ist; daß ferner das Staccato eine sehr wesentliche Rolle spielt; und daß endlich in tonaler Hinsicht der gebrochene Dreiklang, vielfach auch die Chromatik hohe Bedeutung haben. Indem wir diese vier Grundprinzipien (wie wir wohl sagen können) des Reitmotivs in den beiden Wagnerschen (die wir als Muster aufgestellt haben) als wesentlich konstatieren und nun auch bei Loewe diese Erfordernisse auf das Bewundernswerteste erfüllt sehen, stehen wir nun nicht mehr an, die Behauptung auszusprechen: *Loewe* und *Wagner* sind durchaus kongeniale Naturen.

Für die Frage des Rhythmus kommt es nun vor allem darauf an, zu untersuchen, ob der musikalisch geschilderte Ritt ein natürlicher oder ein Produkt der Kunst, oder sonst irgendwie beeinflußt ist. Der allergrößte Teil der notierten Themen gehört der ersteren Gruppe, und wir treffen da, mit geringen Ausnahmen, die punktierten Achtel bezw. Sechszehntel an. Ein Ritt, wie ihn die Jungfrau Lorenz (Nr. 18) auf ihrem Hirschlein macht, ist von Gott geschützt und verläuft glatt und ruhig, ohne daß Hindernisse überwunden oder Anstregungen gemacht zu werden brauchen; ein Ritt, wie ihn die Kunstreiter der orientalischen Messe (Nr. 25) vorführen, muß, um zu wirken, einstudiert sein, darf somit auch nicht irgendwelche Schwierigkeiten merken lassen. In diesen Fällen ist die Begleitung glatt dahinfließend. Von Einfluß auf die Gestaltung der Motive ist ferner der Umstand, ob ein einzelnes Wesen oder eine größere Anzahl, ein Zug, ein Heer usw., reitend vorgeführt wird. Sehr beliebt für die Schilderung sind auch Triolen-Gänge, und ungemein oft (weit häufiger als das Gegenteil der Fall ist) wird der Schwerpunkt in die Unterstimme der Begleitung verlegt.

Fünf Werke, in den ebenfalls Ritte vorkommen, haben wir deshalb nicht berücksichtigt, weil die Reitmotive dort als durchaus nebensächlich zu betrachten sind, bezw. auch anders gedeutet werden können, es sind dies die Balladen: Des Bettlers Tochter von Bednall Green (Ges.-Ausgabe, Bd. 2, S. 152; die betr. Stelle S. 165), Der Feldherr (Ges.-Ausgabe, Bd. 6, S. 2; die betr. Stelle S. 3), Heinrich der Vogler (Ges.-Ausgabe, Bd. 4, S. 14; die betr. Stelle S. 15) und der fünfstimmige Männerchor „Nachtreise" (Op. 19. Nr. 6). Das Stampfen und Wiehern des Rosses in „Melek am Quell" (Ges.-Ausgabe, Bd. 6, S. 114) ist kühn und charakteristisch dargestellt; das Pferd wird aber nicht zum Reiten benutzt, da Melek „gelehnt an seines Rosses Haupt" unter einem Tamariskenbaum einschläft.

In wie meisterlicher Weise Carl Loewe die Unterschiede eines Geister- und eines Menschen-, eines schnellen oder langsamen Rittes gewahrt, wie er den Verschiedenheiten der Völkerschaften, der Zonen und der Tierarten Rechnung getragen hat, ist aus der Einzelbesprechung der Werke ersichtlich.

# Lose Blätter.

## Musikalische Kunstausstellungen und künstliche Musikausstellungen.

Von Dr. Walter Niemann, Leipzig.

Die ungeheure Breite und unverhüllte Geschäftsmäfsigkeit unseres öffentlichen grofsstädtischen Musiktreibens, der Operettenteufel, die Kino- und Warenhauskultur, das in Lärm und Stank verpöbelnde Strafsenleben haben unsere Hausmusik längst schwer geschädigt, ja, sie dem Tode nahegebracht. Zwei Erscheinungen vornehmlich lenkten in den letzten Jahren den Blick auf diese Schäden, die das Übel von ganz verschiedenen Seiten an den Wurzeln packen wollen. Beide — und das ist ja freilich leider wieder ein zeitlich Charakteristisches — verdanken Grund und Triebkraft nicht so sehr idealen, als ganz nüchtern geschäftlichen und mit dem idealen Tugendmantel mehr oder weniger wohlverbrämten Erwägungen pro ipso domo.

Ein deutscher Musikverlag (D. Rahter, Leipzig) veranstaltet seit einer Reihe von Jahren Musikalische Kunstausstellungen. Entweder tut er das in Form eines five

o'clock-Tees oder als öffentliches Konzert mit freiem Eintritt vor geladenem Lehrer- und Interessentenkreise, stets aber nach Kräften in dem erforderlichen stimmungsvollen und intimen äufseren Rahmen und gelegentlich einmal durch eine kleine pädagogische Plauderei eingeleitet. Die Idee ist sehr gut und nachahmenswert. Wer da weifs, wieviel gute musikalische Kleinkunst und gute Unterrichtsliteratur für Klavier ohne Erweckung zum Klang, zum Leben den Papiertod stirbt, wird es begrüfsen, wenn auch erst ein Verlag und auch nur sehr berechtigterweise aus in der Hauptsache natürlich geschäftlichen Propagandazwecken für seine eignen Komponisten diese, für das Gedeihen unserer Hausmusik so eminent wichtige Verlagsrichtung zielbewufst und geschmackvoll pflegt. Man wünscht da gröfsere Zusammenschlüsse und weniger ängstliche Beschränkung auf den, selbst vom glücklichsten Papa oder Onkel oft verfehlten „kindlichen Ton", der zumeist mit unpersönlicher Routinierarbeit oder zweistimmigen Scheufslichkeiten gleichlautend st. Wie es heute um die musikalische Jugendliteratur steht, scheinen mir seit Reineckes und Nicolai von Wilms Tode die Namen Parlow, Paul Zilcher, Nölck, Alban Förster, C. K. Döring, Ruthardt, Urbach, Lazarus, Laurischkus unter den Lebenden in Deutschland, Cornelius Gurlitt, Löschhorn, Eschmann, Handrock unter den Toten und Älteren, sowie in Dänemark, dem klassischen Lande Andersens, Fini Henriques, Tofft, Schytte und Birkedal-Barfod die Künstler zu bezeichnen, welche am sichersten zum Herzen des Kindes sprechen. Wie wäre es nun aber, wenn diese selbst an solchen Abenden ihr Urteil abgäben? Da könnte man reizende und selbst dem „gediegensten Pädagogen" erstaunliche Überraschungen erleben!

Während strahlenförmige Klaviaturen auch der allerjüngsten Generation das trotz aller modernsten Wurf- und Fall-Techniken nun einmal nicht aus der Welt zu schaffende Üben erleichtern können, ist ein neuer Gast in die Hausmusik der Begüterten eingedrungen: der moderne Klavier- und Geigenspielapparat. Schon baut man ihm nicht allein Altäre im Hause, sondern eigne Konzertsäle, und der Gedanke scheint nicht mehr fern, wo der konzertierende Künstler überflüssig wird. Man kann zu ihnen hingehen in der sicheren Erwartung, dafs man nur „erstklassige" Leistungen berühmter Künstler, doch ohne ihre sinnliche Gegenwart, hört. Aber man darf doch nicht Kunst und Kunstreproduktion, Seele und ihr Cliché miteinander verwechseln. Wären sie gleich, so wären die Künstler, die Konzerte, die Hausmusik längst überflüssig geworden. Zwischen den Spielwerken, die sich eine empfindsame und einsame Seele der Napoleonischen Zeit auf den Alabasterkamin stellte, und dem modernen Klavierspielapparat klafft eine Welt an technischem Fortschritt. Die Idee ist aber hier wie dort dieselbe: Versuche der Erschaffung einer Tonkunst für alle, Bestrebungen der Überwindung des technisch Unzulänglichen. Höher wie der musikalische Wert dieser mechanisierenden und falschen Anwärter der Kunst steht mir der wissenschaftliche. Was der Grammophon zur Erforschung, Rettung und Aufbewahrung des Volksliedes aller Welt, was die Klavierspielapparate zur „Aufbewahrung" des Spiels grofser Musiker in Rollenform leisten und noch leisten werden, ist in seinem Wert und in seinen Folgen für spätere Generationen noch gar nicht abzuschätzen. Unsere Hausmusik, jene Art der Musikpflege, von deren Gesundheit die Zukunft der Musik zum gröfsten Teile abhängt, hat dagegen von ihnen nichts zu erwarten! Es ist gut und notwendig, bei der gegenseitigen absoluten grofskapitalistischen Abhängigkeit zwischen Geschäft und Presse unserer Zeiten das einmal ganz ruhig zu sagen. Sie dankt ergebenst für diese entarteten Abkömmlinge der Drehorgelkultur, die schliefslich jede persönliche Pflege, jedes persönliche Verständnis der Musik und jedes persönliche Verhältnis zu ihr zunichte machen müssen. Dagegen gibt es nur ein Mittel: Ruthardts Wegweiser, Unsere Geschichte der Klaviermusik, Prosniz' Handbuch der Klavierliteratur, und nun frisch allein auf die Fahrt!

---

## Das II. Leipziger Bachfest.

Von Eugen Segnitz.

Das in den Tagen vom 20.—22. Mai gefeierte Zweite Leipziger Bach-Fest nahm unter aufserordentlich starker Beteiligung von nah und fern einen glänzenden Verlauf. Ganz hervorragende Kunstleistungen wurden vollbracht, die Gröfse des Altmeisters *Johann Sebastian Bach*, dessen Leben und Werke so viele Beziehungen zu Leipzig haben, aufs neue dargetan, nach viele Richtungen hin förderliche Anregung geboten. Die ganze Veranstaltung ging vom Leipziger Bach-Verein aus, der auch beschlossen hat, von nun an im Zwischenraum von zwei oder drei Jahren regelmäfsige Bach-Feste zu inszenieren. In dem Bestreben, ein umfassendes Bild des Bachischen Schaffens auf dem Gebiete der weltlichen und kirchlichen Musik zu geben, hatte man dem Meister neben der Motette in der Thomaskirche drei Konzerte in diesem altehrwürdigen Gotteshause und zwei im grofsen Saale des Gewandhauses gewidmet.

Die durch den geschichtlichen Zusammenhang gleichsam von selbst gegebene, ja beinahe gebotene Einleitung des Bachfestes bildete die am 20. Mai nachmittags $^1/_2$2 Uhr vom Thomanerchor veranstaltete Festmotette. Die weithin berühmte Korporation sang die zweichörigen Motetten „Komm, Jesu, komm" und „Fürchte dich nicht". Kantor Prof. *Gustav Schreck* hatte beide Werke ebenso umsichtig als feinfühlig einstudiert, so dafs alles von ausgesucht stimmlichem Wohlklang und präziser rhythmischer Darstellung war. *Max Fest* begann und beschlofs das kleine geistliche Konzert mit dem vortrefflichen Vortrage der Präludien und Fugen in C dur und G dur und bot als Zwischenspiel noch das, den poetischen Stimmungsgehalt völlig ausschöpfende Choralvorspiel „Vor deinen Thron tret' ich hiermit" dar.

Das erste Kirchenkonzert brachte vier Kantaten von wesentlich verschiedenem Charakter. Die erste: „Sie werden aus Saba alle kommen" zeigt uns Bach als Erzähler biblischer Historien, als Schilderer der Wallfahrt der drei Könige, dessen Gemälde noch heute durch die Frische der Tonfarben und köstliche Naivität der Gefühlssprache erfreut. Die folgenden Kantaten waren ganz heterogener Art. Die eine: „O Jesu Christ, mein's Lebens Licht" bezieht sich auf den Abschied vom Leben. Bachs Kunst zeigt darin vergehende Jenseitszüge. Aber über der schwarzen Todesstunde steht der Erlöser, bereit die entführte Seele ins Paradies zu führen. Die dritte Kantate, „Trauermusik" genannt, galt einst der von der Stadt Leipzig veranstalteten Trauerfeier der sehr beliebten sächsisch-polnischen Königin Christiane Eberhardine. Sie ist in Kantatenform geschrieben und zeichnet sich aus durch tiefe Stimmung und eigenartige Charakterisierung — ohne Frage

eine der bedeutendsten Schöpfungen aus des Meisters Leipziger Zeit, die ja gerade auf kirchenmusikalischem Gebiete so überaus künstlerisch ergiebig war. Die vierte Kantate: „O ewiges Feuer" führt wieder ins Leben zurück, ist eine Trauungskantate und läfst alle Freude und Hoffnung auf kommendes sonniges Glück vorerst ein wenig gedämpft und wie vom geistlichem Schimmer umgeben, erscheinen, gleichsam als ob der milde blickende Heiland selbst unter den Hochzeitsgästen verweile. — Die Wiedergabe dieser vier so bedeutenden Kompositionen durch den Bach-Verein unter der Leitung des Prof. *Karl Straube* war eine vortreffliche und stand gewissermafsen unmittelbar unter dem Hauche Bachischen Geistes. In allen Kirchenkonzerten (um es gleich zusammen zu fassen!) zeichnete sich das Städtische (Theater- und Gewandhaus-Orchester) auf hervorragende Weise aus, betätigten sich *Max Fest* und Prof. *Max Seiffert* als Organist und Cembalist aufs Zuverlässigste. Die Chöre wurden fein durchgearbeitet und klangschön dargeboten. Vorzüglich sang *Anna Stronck-Kappel*, als hochmusikalische Sängerin erwies sich *Emmy Leisner*, deren prachtvolle Altstimme an jener einer Geller-Wolter erinnert. Virtuos beherrschte *George A. Wolter* mit seinem überaus beweglichen Tenor Bachs so kompliziertes Koloraturwerk. An Stelle des erkrankten Joh. Messchaert lernte man in *Alfred Stephani* einen exzellenten Vortragskünstler kennen, dessen schön timbrierter, kraftvoller Baryton alles edel formt und zu fesselndem Vortrag bringt.

Am Sonntag Rogate kam Meister Bach auch im Gottesdienst — in der Thomaskirche zu bedeutender Geltung. Der schöne Chor „Vergifs mein nicht" machte den Anfang, Bachsche Choräle folgten und inmitten der Handlung stand die an Stimmungen reiche Motette „Brich den Hungrigen dein Brod". Aufs neue zeichnete sich der Thomanerchor unter Kantor Professor *Schreck* aus, beteiligten sich *Anna Stronck-Kappel*, *Emmy Leisner* und *Alfred Stephani* höchst lobenswert. Ebenso künstlerisch als eindringlich vermittelte *Max Fest* mehrere Bach-Orgelwerke.

Das erste Kammermusikkonzert im grofsen Gewandhaussaale vergegenwärtigte gleichsam den Stand der Hausmusik zu Bachs Zeiten. Hofrat *Max Reger*, Professor *Carl Flesch* und *Maximilian Schwedler* vermittelten das wundervolle C moll-Trio für Klavier, Violine und Flöte (aus dem „Musikalischen Opfer") auf ungemein anziehender Weise. Professor *Flesch* tat sich überdies noch hervor durch die exzellente Wiedergabe der G moll-Sonate für Solovioline, ebenso Professor Julius Klengel mit jener der D moll-Suite für Solovioloncello. Den wirkungsvollen Abschlufs der Instrumentalvorträge bildete der Vortrag der sogenannten Goldbergschen Variationen, die Jos. Rheinberger für zwei Pianoforte bearbeitete. Hofrat *Reger* und *Joseph Pembaur* spielten das ungemein komplizierte und technisch schwierige Werk mit aufserordentlicher Tonschönheit und feinstem Ensemble und trugen starken Beifall davon. Ebensolcher wurde dem vorzüglichen Tenoristen *Gg. A. Walter* gespendet, der fünf geistliche Lieder Bachs (aus Schemellis Gesangbuch) mit schöner Stimmentfaltung und tiefgehendem Gefühlsausdruck sang und von *Karl Hoyer* dezent an der Orgel begleitet wurde.

Im zweiten, ebenfalls in der Thomaskirche stattfindenden geistlichen Konzert wurde die herrliche Johannespassion Bachs vom Bach-Verein dargeboten. Hat dieses umfangreiche Werk auch nicht jene ungemein ausgedehnte Popularität erlangt wie seine jüngeren Geschwister, nämlich die Matthäuspassion, so enthält es doch eine, durch bedeutende Eigenart und charakteristische Einzelzüge hervorstechende, für die Bachsche Behandlung des Passionstextes sprechende Musik. Die sehr lebhaft bewegten, oft sogar leidenschaftlich gefärbten Chöre stehen in wirkungsreichem Gegensatze zu den mehr betrachtenden, neben der Passionshandlung hergehenden und den jeweiligen Gefühlsinhalt musikalisch ausnutzenden Arien und den erzählenden, episch darstellenden Rezitationen. Professor *Karl Straube* wufste diesen gegebenen Kontrast ins rechte Licht zu stellen und brachte das Ganze zu gewaltiger Wirkung. Neben dem oben schon genannten Soloquartett bestand Dr. *Matthias Roemer* aufs Ehrenvollste als Evangelist. Die kleineren Aufgaben fanden durch *Gg. A. Walter* und Dr. *Wolfgang Rosenthal* die beste Lösung.

In etwas weiter gespanntem Rahmen bot auch die zweite Kammermusik-Matinee im Gewandhause ein Abbild der älteren Hausmusikpflege. Die verhältnismäfsig seltener zu hörende C dur-Suite für Orchester eröffnete mit ihrer Ouvertüre und den ihr folgenden zehn Tanzstücken die Reihe auserlesener Genüsse. Von eigenartiger Wirkung waren auch das vierte und sechste der Brandenburgischen Konzerte. Das letztere entbehrt der hellklingenden Violinen und ist nur für tiefer abgestimmte Saiteninstrumente, also Violen, Violoncelli und Kontrabafs geschrieben, wodurch das Ganze einen fast elegischen Charakter und Ausdruck empfängt und z. B. an den ganz ähnlich instrumentierten Eingangssatz des Requiems von Brahms erinnert. Hingegen gewinnt im vierten dieser in Rede stehenden Konzerte die Fröhlichkeit und das Behagen am Dasein aufs neue die Oberhand, vollends in den mehr oder minder äufserlich und innerlich bewegten zwei Ecksätzen. Zu ihnen bildet das mittlere Adagio einen sehr reizvollen Stimmungsgegensatz — gleichsam einen wehmütigen Rückblick auf etwas Freundliches und Liebes, das unwiederbringlich im Laufe der Zeiten verloren ging. Professor *Straube* hatte diese schönen, aufserordentlich wertvollen Kompositionen Seb. Bachs mit peinlicher Gewissenhaftigkeit und minutiöser Sauberkeit einstudiert und mit dem Gewandhausorchester wiedergegeben, so dafs sie in vollkommenster Klangschönheit und durchaus künstlerisch wirkend zu neuem Leben erstanden. Als ein interessantes und auf hoher Wertstufe stehendes Stück wurde auch eine D moll-Sonate für Orgel (zu drei Stimmen) mit allgemeinem Beifall begrüfst, die *Karl Hoyer* mit sicherer, gewandter Technik und tief eindringendem Verständnis in den Geist Bachscher Kunst aufs Lobenswerteste zu Gehör brachte. — Mehrere Vokalnummern brachten eine immerhin erwünschte Abwechselung in das reiche Instrumentalprogramm. *Emmy Leisner* bot mit ihrer prächtigen Altstimme und rein und edel empfundenen Vortrag die Arie „Komm, leite mich" aus der 175. Bachschen Kantate höchst beifallswert dar. Auffassung und Darstellungsvermögen der hoch talentierten Künstlerin vermochten den gar sehr oft wiederkehrenden Textesworten in geistreicher Weise durch an- und abschwellende Gefühlsäuserung manche interessante Abwechselung und dem Hörer ein gesteigertes Interesse abzugewinnen. — Die andere vokale Programmnummer bildete die sogenannte „Kaffee"-Kantate Bachs — ein humoristisches, übrigens schon in weitere musikalische Kreise gedrungenes Stück, das die Frauen und ihre unbezwingliche Liebe zum Kaffeetrinken in harmloser Weise verspottet. Der Witz liegt in erster Linie in dem Umstande,

dafs der sonst so strenge Thomaskantor den an sich so unbedeutenden, für die heutige Zeit beinahe läppischen Stoff in ein so feines musikalisches Gewand einzukleiden unternahm und sich infolge hiervon Gegenstand und Musik beabsichtigter Weise einander nicht vollkommen decken. Bachs Musik schreitet wacker und bieder einher und entbehrt — in ihrer Art und der Zeit ihrer Entstehung entsprechend — auch keineswegs stellenweise eines gewissen trockenen Humors. Die Aufführung dieses musikalischen Scherzes aus der Urgrofsväter Zeiten gelang zum Teil vortrefflich. Nur hätte *Anna Stronck-Kappel* neben ihrem ausgezeichneten Gesang noch einen viel stärker hervortretenden soubrettenhaften Ton anschlagen sollen. Vorzüglich hingegen waren *Alfred Stephany* als polternder Papa und scheinbar unerbittlicher Gegner des braunen Suds und *Gg. A. Walter* als weltlicher Evangelist.

Ein drittes Kirchenkonzert, dessen Programm wiederum drei Bachsche Kantaten enthielt, beschlofs die Reihe der Bach-Festtage. Die Osterkantate „Der Himmel lacht, die Erde jubilieret" verbindet Gefühle und Stimmungen, wie sie sich ja so oft im Natur- und Menschenleben finden, vereinigen und ergänzen. Im Verlaufe dieses Werks identifizieren sich die Vorstellungen des irdischen Lebens mit jenen des himmlischen. Dieses tritt an Stelle jenes, der Tod aber ist Mittel und Tor, ebendahin zu gelangen. Die zweite Kantate „Herr, deine Augen sehen auf den Glauben" stellt sich dar als eine musikalische Bufspredigt. Der Tonpoet ist in pessimistische Anschauungen total versunken. Überall herrscht der Gedanke der Sündhaftigkeit des Menschengeschlechts vor und unablässig ertönt der strenge Mahnruf, Bufse zu tun und auf dem schon beschrittenen Wege umzukehren. Von dieser Komposition gänzlich verschieden ist die dritte Kantate „Lobet Gott in seinen Reichen", ihrer gröfsern Form halber auch Himmelfahrtsoratorium genannt. Das herrliche Stück findet seinen natürlichen Höhepunkt in der beinahe himmelstürmenden Frage der Jünger, wann sie wohl den Heiland wieder sehen, preisen und küssen dürfen; eine Tondichtung von wahrhafter Erhabenheit und mitreifsender Begeisterung der künstlerischen Sprache und des musikalischen Ausdrucks. Auch diese Aufführung durch den Bach-Verein und Professor *Karl Straube* nahm einen ausgezeichnet befriedigenden Verlauf. Wiederum stellten sich die oben genannten vier Solisten und das Städtische Orchester in den Dienst der guten Sache, eben ausschliefslich jener des grofsen *Johann Sebastian Bach.*

---

### Einen Brief Beethovens,

der bisher nicht veröffentlicht ist, teilt die Wiener „Pharmaz. Post" mit. Der Brief stammt wahrscheinlich aus dem Jahre 1812. Er ist an den damaligen Sanitätsreferent in der böhmischen Hofkanzlei, Baron *Türkheim* gerichtet, den Ludwig van Beethoven bestimmen wollte, die von seinem Bruder, dem Besitzer der Adlerapotheke in Linz, Karl Beethoven, angestrebte Anerkennung seines niederländischen Adels zu befürworten, und befindet sich zurzeit im Besitze des Hofrates Dr. Gust. v. Jurié in Wien. Der Brief lautet:

„An den Frejherrn Von Türkheim etc. etc.

Seilerstette No. 855, 3ter Stock.

Ich war mit meinem Bruder, welcher in einer Angelegenheit mit Ihnen nothwendig Zu sprechen hat, schon mein lieber T. gestern mehrmalen bej ihnen, da man mir gesagt, dafs Sie heute gegen Ein uhr in der Böhmischen Kanzlej sejn werden, so werde ich wieder dort mit meinem Hrn Bruder Bürgerl. Apotheker in Linz Zu ihnen kommen, nicht aber um sie nicht Zu finden, sondern um sie Zu finden allda — Vergessen Sie unsere alte Freundschaft nicht, und wenn Sie was für meinen Bruder thun können, ohne die österreichische Monarchie um Zustofsen, so hoffe ich sie bereit Zu finden. — leben sie wohl lieber Freyherr und lassen sie sich heute finden, bedenken sie, dafs auch ich ein Frejherr bin, wenn auch nicht dem Nahmen nach!!!! mit inniger Achtung ihr Freund und Diener ludwig Van Beethoven." L. N. N.

---

### Ein ungedruckter Brief Otto Nicolais.

Mitgeteilt von Georg Richard Kruse.[1])

(Nachdruck verboten.)

Rom, den 31. Mai 1835.

Mein theurer, vielgeliebter Vater!

Zu meiner Schande und zu meinem eigenen Erstaunen sehe ich aus meinem Korrespondenzbuch, daß ich meinen letzten Brief an Dich am 3. Okt. v. J. geschrieben habe. Wie ist es möglich, so lange nicht zu schreiben? oder wie ist es möglich, daß seitdem ich geschrieben habe, 7 Monate verflossen sind? Diese Zeit ist mir in der That wie ein Tag hingegangen; ich habe außerordentlich viel gearbeitet — d. h. zwar nicht, wie es eigentlich sein sollte, componirt, aber für das liebe Geld gearbeitet, wobei denn der Künstler fast immer von seinem bessern Selbst etwas einbüßt. Doch ehe ich nur irgend etwas Weiteres von mir schreibe, bitte ich Dich herzlich, aufrichtig, und mit dem innigsten Reuegefühl: „vergieb mir!" Ich hätte schreiben sollen, ich fühle es und wenn es auch nur einige Zeilen gewesen wären; ich kann also, wenn ich sagte: Alles hat in dieser Zeit aufgehört; selbst meine täglichen Notizen, die ich fast seit meiner Abreise von Berlin regelmäßig geführt habe, sind aus Mangel an Zeit abgebrochen worden — immer keine Rechtfertigung vorbringen, deshalb mußt Du nun schon einmal Gnade für Recht ergehen lassen. Ich bin auch von Deiner Liebe überzeugt, Du hast mir, indem Du dies liest, schon vergeben. Wie solltest Du auch meine Bitte verschmähen? Gebe nur der Himmel, daß Dein Stillschweigen keinen andern Grund gehabt hat, als daß Du mir eine gerechte Strafe für das meinige zu Theil werden lassen wolltest! Ich hoffe zu Gott, daß Du nicht durch Schlimmeres, etwa durch Krankheit oder andere Trübsale dazu veranlaßt worden bist. Deshalb bitte ich Dich denn nun auch recht herzlich, reiße mich recht bald aus dieser Ungewißheit über Deine Person und Lage und antworte mir nun auf diesen meinen Brief recht bald! Mußtest Du denn auch so streng sein? und konntest Du nicht aus Liebe für mich nur einmal ein bischen was nachsehen und auch einmal schreiben, wenn selbst die Reihe dazu an mir war? Wenigstens habe ich immer so gerechnet, sonst könnte dies nicht mein 9ter Brief an Dich von hier sein, da ich erst 6 von Dir erhalten. Dies sollen aber, weiß Gott, keine Vorwürfe sein; denn wenn die Reihe dazu an Jemanden ist, so ist sie einzig und allein an Dir. Verzeihe mir also und schweige mir nie wieder so lange, auch wenn es einmal außer der Reihe geschrieben sein sollte.

Octobr. Bis zu Ende Octobr. hast Du immer so ziemlich Alles von meinem Thun und Treiben gewußt, da ich fleißig geschrieben habe, und ich will also nur mit Hülfe meines freilich sehr zerstückelten Tagebuchs von jener Zeit her einen kurzen Bericht folgen lassen. Am Ende Octobr. war ich, wie ich aus meinem Tagebuch sehe, in großer Geldverlegenheit, und ich glaube auch, Dir das im letzten Briefe gesagt zu haben, bis endlich am 31. Okt. der Wechsel für mein vierteljährliches Gehalt ankam und mich wenigstens aus augenblicklicher Noth befreite. — Die zauberisch schönen Oktober-

[1]) Eine umfassende Biographie Otto Nicolais aus der Feder G. R. Kruses erscheint demnächst im Verlage Berlin-Wien.

feste in der Villa Borghese in Rom nahmen am 30. ein Ende und mit ihnen dieser unstreitig schönste Monat des Jahres in Italien.

Bis dahin war die Generalin v. Lepel, deren ich gewiß schon früher erwähnte, meine einzige Schülerin, nun kam im Anfang Nov. noch die Gräfin Moltke, eine geborene russische Prinzessin, an einen Dänen verheiratet, hinzu. Ich machte in Gesellschaft bei Horace Vernet die Bekanntschaft der Mad. Malibran und ihres steten Begleiters, des Violinisten de Bériot. Sie leisten beide in ihrem Fache das vollkommenste, was man leisten kann; doch gefällt mir das übertrieben freie, fast männliche Benehmen dieser Sängerin wenig, und sie mag wohl auf dem Theater von angenehmerer Wirkung sein, denn da ist ja Ungenirtheit eine Bedingung der vollkommenen Kunstleistung. Dann bekam ich eine neue Schülerin an Frl. Bernardine v. Lepel, Nichte des Generals, welche mit ihrem Vater und ihrer Stiefmutter zum Besuch nach Rom kam. Sie wurde mir später eine sehr liebe Schülerin und hat, obgleich sie wenig Talent besitzt, viel gelernt, besonders im Generalbaß. Diese Familie ist nun schon längst wieder nach Pommern, ihrem Wohnsitz zurückgegangen. Am 3. d. M. erhielt ich Deinen Brief, den vierten in Rom. Er ist in ziemlich trüber Stimmung geschrieben, auch klagst Du darin über Geldnoth; wir haben also zu gleicher Zeit und an gleichem Übel gelitten. Du schriebst darin, Du hättest das Unglück gehabt, 80 rth. zu verlieren. Wie ist das möglich? Sei doch so gut, mir etwas Näheres darüber zu schreiben. Herzlich freute mich Dein mehrmals ausgesprochenes Interesse an der kleinen Bertha Meinhardt. Möchtest Du doch rechte Freude an ihr finden! — Nun kam noch eine neue Schülerin hinzu M[lle.] Neale, eine Engländerin. (Ich ziehe diese einzelnen Notizen aus meinem Tagebuche, darum entschuldige, wenn es immer in abgebrochenen Punkten geschrieben ist; es geschieht ja nur, um Dir eine kleine Übersicht des Ganzen zu geben). Den 12. kamen 3 ital. Canzonetten von mir heraus, die ich auf meine Kosten habe lithographiren lassen, da hier kein Musikverlag existirt. Ich habe sie einer römischen Gräfin gewidmet, die aber wie alle Römer lumpig ist; sie hat mir auch nicht das geringste Gegenpräsent gemacht. Der Druck ist miserabel, und ich bezahlte für 100 Exemplare 10 Scudi. — Die engländischen Familien fingen nun immer mehr an, Stunden bei mir zu nehmen; nun ich hätte nicht übel Lust, einmal eine Zeitlang zu opfern, um Geld zu verdienen. Von den erwähnten Kanzonetten habe ich bis jetzt so wenig verkauft, daß ich kaum 3 Scudi eingenommen habe. Den 17. eine neue Schülerin (junge Engländerin Mad. Stratton) bekommen. Vom 18. lese ich: „Ich bekomme immer mehr Stunden bei den Engländern; doch wird meine Gesundheit wohl zu schwach sein; ich habe schon wieder Halsschmerzen, da ich einige Lektionen gebe; ich kann das viele Laufen und Sprechen nicht vertragen." Die Gesellschaften fingen nun an, und ich habe deren viele beigewohnt; leider gehört dies zum Musiklehrer-Leben. Vom 20. „des Morgens schickte ich zum General Lepel und ließ mir Stundengeld ausbitten; er benahm sich dabei gemein, indem er mir etwas abzog. — Stunde bei Miß Neale, mit der ich eine Unannehmlichkeit hatte; sie meinte, die Stunde wäre noch nicht aus, als ich wegging. — Es gehört ein guter Magen zum Stundengeben!!"

Herr Landsberg, ein Musiker, der lange in Berlin war, wo ich ihn kannte, und nun $2^1/_2$ Jahre in Paris gelebt hatte, kam in Rom an und suchte mich auf. Ich habe ihn mit Freundlichkeiten während des ganzen Winters überhäuft, aber hernach manchen Undank von ihm erduldet, wiewohl er mir auch manche Gefälligkeit erwiesen hat. Vom 22. „Besuch bei der Vicomtesse Ranelagh, deren beide Töchter Stunden bei mir nehmen werden. — Alle Engländer rathen mir, nach London zu gehen; und meine Passion ist das immer gewesen." „Die Nacht bis 2 Uhr gearbeitet und das Andante des Quartetts fertig gemacht." Vom 23. Ich kam Abends aus einer Gesellschaft zurück, wo ich gespielt hatte und lese: „Man hat mir die größten Elogen gesagt, überhaupt fange ich an in Rom etwas zu gelten, namentlich als Spieler." . . . „Wie kamst Du nur dazu? Goethe." Vom 24. „Das Andante des Quartetts für 4 Hände arrangirt. — 4 Stunden gegeben. Abends bei der Prinzessin von Dänemark." Diese alte Mähre hat mir auch alle meine Bemühungen nur mit dem abscheulichsten Undank belohnt. Vom 30. „Der 3. Satz des Quartetts beendigt."

Dezbr. Vom 1. „Vormittag im Hause des Grafen Toruzzi die 3 ersten Sätze meines Quartetts probirt; — dann 2 Stunden gegeben. Dann zum Mittag beim Geheimrath Bunsen. Er theilte mir mit, daß des Königs Majestät mir eine außerordentliche Gratifikation von 250 rth. bewilligt habe. Schönen Dank, mein König! Abends führte er mich bei dem östreich. Botschafter Graf Lüzow ein." Vom 2. „Den dritten Satz des Quartetts zu 4 Händen arrangirt. — Zwei Stunden gegeben. — Mittags beim General Lepel. — Abends bei der Prinzessin v. Dänemark. Bestie!!" Du siehst zugleich hieraus, in welchem abgerissenen lakonischen Stil mein Tagebuch geführt ist. Dieser Abend ist der letzte gewesen, daß ich bei der Dänemark war, und ich bewundere selbst den kräftigen Schluß, mit dem mein Tagebuch den Umgang mit dieser Dame abschließt. — Vom 3. „Die Anweisungen von Bunsen erhalten, um die 250 rth. aus der Bank des preuß. Consuls erheben zu können. — Ich habe 100 Scudi in der Bank stehen lassen. Das ist das erste Mal, daß ich wirklich im Besitz einer kleinen Summe bin. — Bunsen hielt mir dabei ein sehr ernstes Gespräch; er spornt mich an, mich ganz dem Studium der alten Musik zu widmen. Ich will sie gerne studiren, dafür stehe ich, aber man soll das Neue auch nicht verachten. Beethoven und Mozart und Händel sind in ihrer Art eben so groß, als Palestrina in seiner. Bunsen öffnete mir schöne Aussichten für die Zukunft! Nun, auf Worte ist nicht viel zu trauen, aber fleißig sein will ich doch! Auch wäre ich es wohl ohne diesen Sermon gewesen! — Abends Gesellschaft beim Grafen Lozano. — Dies ist die Zeit der Assembleen in Rom; die Theater hören mit dem 1. Dez. auf, weil es der Weihnachtsmonat ist." Vom 6. „Meine Stunden werden immer mehr. — Jetzt blasen die sogenannten Pifferari vor den Madonnenbildern." Dies ist etwas höchst Reizendes und fast Wehmüthiges. Ich habe dadurch begreifen gelernt, wie die Schweizer an zu weinen fangen können, wenn sie ein Alphorn hören in der Fremde. Vom 7. „Mit Landsberg die Pastorale der Pifferari aufgeschrieben." — Phantasie über Themas aus der Norma, welche bei Hofmeister erscheint, als Op. 25 mit Landsberg, der ein guter Violinist ist, für Violine und Pianof. arrangirt; er hat 2 Violinvariationen hineingeschrieben." Vom 10. „Meine Stunden werden immer mehr, doch fühle ich, daß meine Gesundheit für diese großen Anstrengungen nicht aushält." Vom 11. „Vormittags eine neue Stunde bei der Mad. Ricketts (Engländerin) angenommen, deren jüngste Tochter schon recht gut spielt und wo ich viel Musik von Beethoven fand. Das ist doch mal was Vernünftiges!" Auf diese Familie Ricketts werde ich später noch öfter zurückkommen müssen. Die jüngste Tochter Anna hat mich mehr als meine übrigen Schülerinnen interessirt; leider ist auch in diesem Umgang keine sehr angenehme Rückerinnerung für mich zu finden. Mein armes Herz! Wie leer sieht es in Dir aus! Werde ich wohl noch je Stunden, wie die in Posen verleben?! Doch es ist wahr, daran darf ich Dich ja nicht erinnern. Und dennoch jauchzt es in mir: Du allerschönste Fraue, gesegnet sollst du sein! Warum mußt' ich auch zu spät dorthin kommen?! Wäre sie noch Mädchen gewesen!! Schätze übrigens diese Frau und denke nichts Nachtheiliges von ihr; ich habe niemals auch nur das Wort Liebe gegen sie ausgesprochen. Was ist das Sprechen auch nöthig, sie hat es doch gewußt. Du siehst aus diesen Äußerungen, daß meine Zuneigung ernster Art und unglücklich war, und daß sie mehr als Deinen Spott und Deine Schmähreden verdiente, mit denen Du mir dort manchmal recht herzlich weh thatest So sei nun wenigstens ein wenig mehr tolerant; ich will ja nichts Schlechtes begehen und habe es auch nie gewöllt. So laß mir denn wenigstens die süße, ungetrübte Erinnerung! O daß es auch schon Unrecht sein muß zu wünschen, sie könnte dies lesen! Wie schwer ist doch oft das Recht! — Die Thräne in meinem Auge kann vor Gott keine Sünde sein! — — Von demselben Datum. „Abends Soirée beim Grafen Lozano, sehr brillant; ich führte Landsberg ein. — Dann spielte ich ein Duett für Pf. und Harfe mit einem gewissen Graziani. Mein lieber Harfenspieler hatte aber sein Instrument so schlecht gestimmt, daß wir mittendrin aufhören mußten, und somit das Duo ein sehr trauriges Ende nahm. Ich hätte den Kerl prügeln können. — Als ich nach Hause kam, war im Stockwerk über mir Feuer gewesen und gelöscht worden, wodurch mein Zimmer etwas in Unordnung gerathen war. Landsberg blieb noch bis 1 Uhr

Nachts bei mir." Nun tritt schon die erste Lücke ein im Tagebuch, und ich kann nur sagen, ich habe fortwährend Stunden gegeben, die ich mit 1 Scudo bezahlt bekomme. Den Weihnachtsabend habe ich ziemlich traurig verbracht. So geht es, wenn man allein steht! Den Sylvesterabend waren wir bei einer Familie Conti ziemlich froh und gingen unter Essen und Trinken und Tanzen ins neue Jahr. Wenn ich aber sagen sollte, daß ich eigentlich so recht von Herzen froh gewesen wäre, so müßte ich lügen. So war es nun ein Jahr, daß ich in Italien war, denn gerade am 1. Jan. 1834 traf ich in Verona ein. Am Neujahrstage war ich wieder in einer ital. Familie zu Abend. Man lebt bei Italienern stets hoch; d. h. gut gegessen und getrunken wird bei ihnen à merveille, und die Frauen sind sehr schön! Doch kann ich mich in keine verlieben. Man muß die Freiheit ital. Mädchen bewundern. Wer sie zum erstenmal sieht, der müßte glauben, sie sind nur so zu erobern! Aber man würde sich gewaltig täuschen, und man kann eher mit einem deutschen Mädchen anbinden, die retiré scheint, als mit einer Italienerin, die sehr frei scheint. Januar. Vom 2. „Jahresabschluß in meinen Rechnungen gemacht, und es blieben mir 85 Scudi baar und noch 84 an ausstehendem Stundengeld in Cassa; also 170 Scudi, macht circa 250 Preuß. Thaler, so reich bin ich noch nie gewesen. — 5 Stunden gegeben heute, Abends Gesellschaft bei Mad. la Touche, lauter Engländer; lauwarm." Vom 3. Ich erhielt Deinen lieben Brief vom 13. Dez. Er machte mir, wie immer ein Schreiben von Dir, die größte Freude, diesmal um so mehr, da er eine Einlage von meiner guten Mutter enthielt, der zufolge es ihr recht gut geht. Gebe Gott, daß es ihr nie mehr schlechter gehen möge! — Du sprichst in Deinem Briefe von Deinem Singverein. Wie sehr interessirt mich das! Schreibe mir doch ja, wie es damit geworden ist. Auch danke ich Dir, daß Du von meinen Kompositionen hast singen lassen, das hat mich sehr gefreut. Wo hast Du denn nun wieder den Text zu Deiner neuen Oper „Dina" her? Du bist so reich an Texten und ich bin nicht im Stande, Einen zu finden; und so werde ich auch wohl ohne Oper sterben. Ich habe Schlesinger kein Manuscript geschickt, aber ihm eins offeriert; er ist ein ekliger geiziger Jude und weiter nichts! Vom 4. „Ich bin jetzt wirklich sehr gesucht und finde unter den Engländern allgemeine Anerkennung; ich gebe jetzt wöchentlich 25 (à 1 Scudo). Nur überzeuge ich mich immer mehr, daß man sich nichts von ihnen gefallen lassen muß, was ich denn auch nicht thue. Wer viel Ansprüche macht, kommt bei ihnen weiter, als wer zu bescheiden ist, vielleicht überhaupt!" Vom 6. „Abends allein bei der Familie Ricketts; die Mädchen sind in Indien geboren, und leben jetzt in London. Sie scheinen Interesse an mir zu nehmen." Das ist wohl nun eine Einbildung gewesen. Gestern (d. h. den 30. Mai) wurde mein Kopf zufällig von einem Schädelkundigen betastet, der mich nicht kannte und mir sagte, daß Musikorgan sei eben nicht sehr groß, wogegen ich große Neigung zur Imagination (!) hätte.

Vom 9. „Pranzo bei Mad. Ricketts, wo ich immer mehr zu Hause werde. — Mit der 2ten Tochter viel gesungen (d. h. ihr accompagnirt, denn ich selbst singe fast nie) und dann frühzeitig nach Hause gefahren (mit R. Wagen)." Vom 17. „Das geht jetzt immer so fort. Täglich neue Stunden gegeben und Abends zu Engländern in Gesellschaft, oder auch manchmal ins Theater. Ich kann es recht begreifen, daß die Stundengeber wie Herz und Czerny nichts Ordentliches componiren können! — Ich denke, das viele Spielen in englischen Gesellschaften soll mir doch wenigstens ein gutes Concert einbridgen." Jetzt tritt wieder eine große Lücke ein, die aus Mangel an Zeit entstanden ist.

Febr. Es fängt erst wieder im Febr. an, wo es am 13. also heißt: „Immer noch neue Stunden geben und Geld verdienen! Ich stehe eigentlich jetzt zwischen der Kunst und dem Gelde; für eines mußte ich mich für den Moment entscheiden; sonst würde ich das Geld zum Teufel laufen lassen und der Kunst dienen. Die Engländer aber bleiben so nur einige Monate in Rom. Wenn sie fort sind, dann will ich ganz der Kunst leben. Am 6. d. M. habe ich ein Concert gegeben, welches mir 215 Scudi Überschuß brachte. Es war im Palais der Marchese Muti, welche ihren Saal lieh. Die Gesellschaft war ausgezeichnet; fast nur die hiesigen Minister und der große Schwarm von Engländern. — Ich hatte die Einrichtung so gemacht, daß am Eingange keine Billets verkauft würden, sondern alles auf Subscription und Vorherbestellung; dadurch war die Gesellschaft so schön. — Mad. Ricketts hatte 50 Subscribenten gesammelt und man hat sich überhaupt sehr dafür interessirt. Die Musik ging sehr gut und sowohl ich als das Publikum waren sehr zufrieden. Das Billet kostete 1 Scudo, 275 hatte ich verkauft (60 Scudi die Kosten). Wäre der Saal größer gewesen, so hätte ich noch viel mehr gewonnen. Das Ganze wurde mit Begleitung des Quartetts gemacht (Landsberg die erste Violine). Dme. Unger sang, auf dem Programm stand 2mal ihr Name, sie trug aber auf Bitten des östr. Gesandten die Cavatine aus der Norma im 1. Akt vor, welche Herr Thomas auswendig begleitete. Außerdem sang sie eine Arie von Pacini und die große Arie aus dem Freischütz deutsch, womit das Concert schloß und welche furore machte. Die Stücke waren folgende:

I. 1. Ouvert. zum Freischütz, Pianof. à 4 m. Mr. Thomas und ich und Quartett. 2. Duo für Pf. und Harfe von Herz und Dlle. Bertrand; gespielt von mir und Dlle. Pardi, einer sehr braven jungen Künstlerin. 3. Arie von Pacini; Dlle. Unger (Thomas begleitete). 4. Meine Norma-Phantasie mit Begl. des Quartetts.

II. 5. Variations de L. v. Beethoven, gespielt und Quartett. 6. Harfensolo; Dlle. Pardi. 7. Arie aus der Norma, Dlle. Unger. 8. Vorsp. Pf. à 4 m. von Herz (ich und Thomas). 9. Arie aus dem Freischütz; Dlle. Unger, begleitet von mir.

März. Das Tagebuch schweigt im ganzen März: nur am 3. heißt es: „Meine besten Schülerinnen, die Dlles. Ricketts sind gestern früh nach Neapel abgereist; sie haben im Generalbaß sehr viel Fortschritte gemacht und sie haben mich sehr interessiert, besonders die jüngste, Anna. Ich habe ihnen ein Rondo (das aus D moll) à 4 mains arrangirt und ihnen damit in einem prachtvoll eingebundenen Buch ein Geschenk gemacht; ich habe mich aber bitter in dieser Familie getäuscht: ich habe ihnen statt einer stets 2 Stunden Generalbaß gegeben, haben mir aber, als sie abreisten, die Stunden einzeln gerechnet und bezahlt; wir hatten $1^1/_2$ Scudo für die Stunde ausgemacht und sie schickten mir für 40 Sd. 60 Scudi! Selbst für meine Dedikation haben sie mir kein Gegenpräsent gemacht. Wie paßt das zur englischen Großthuerei?" Hier muß ich nun zu ihrer Ehre sagen, daß sie mir nun, da sie aus Neapel zurückgekehrt sind, eine schöne Marmor-Bronce geschenkt haben. Die Mädchen schenkten mir auch gestern Abend eine sehr sauber geschriebene englische Copie des Generalbasses, den ich ihnen in den Wintermonaten diktirt hatte, ich diktirte ihnen nämlich französisch und sie schrieben englisch. Nun ade! Diese Engländer. Es ist eine Nation, in deren Augen es nur Einen Stand giebt — das ist Banquier und Ein Verdienst — das ist Geld!"

In dieser Zeit, d. h. im März, kam mein früherer Schulkamerad, mit dem ich in Königsberg auf dem Friedrichsgymnasium zusammen war, Eduard Grube, in Rom an. Er hat sich den Naturwissenschaften gewidmet, ist Dr. phil. und macht eine Studienreise durch Italien. Er ist ein höchst achtungswerther und kenntnißreicher Mensch, der zugleich Talent und Sinn für Musik hat. Er besucht mich fast täglich und wir haben einen engen Freundschaftsbund geschlossen. Ferner muß ich in diesem Monat noch der unendlichen Mühen und Debatten erwähnen, die ich in Betreff unserer Kapelle in dieser Zeit hatte. Bunsen wollte nämlich die Anwesenheit Grube's, Landsbergs, Troschels und einiger Anderer, die Stimme haben, nicht unbenutzt lassen, sondern in seiner Kapelle Gesang einführen, dessen Director ich unglückseligster Mensch repräsentiren sollte! Dabei schwebt ihm immer die Sixtina vor! Da er nun gar nicht die geringste Idee von Musik, d. h. von Praxis in Musik hat, so verlangt er die unsinnigsten und unmöglichsten Dinge. Über dieses Kapitel ist ein Buch zu schreiben! Wie oft habe ich und Grube darüber disputirt und immer ist das Resultat gewesen: Nein, es ist der größte Unsinn! Bunsen's Kapelle, wenn sie einmal ganz und gar nach seinem Sinn eingerichtet wäre, würde einer protestantischen Kirche so ähnlich sehen wie ein Vogel einem Pferde! Es ist unmöglich, Dir das alles auseinander zu setzen.

Kurz, ich und wir alle haben geblutet! Gott sei Dank, daß es vorüber ist! — Am Ende März und Anfang April verließen alle meine Schüler nach der heiligen Woche Rom und ich wurde wieder ein freier Mensch, und da ich einige hundert Scudi zurückgelegt

hatte, so glaubte ich, sei nun der Zeitpunkt gekommen, um einmal eine Urlaubsreise nach Neapel zu machen, da man doch Italien nicht verlassen kann, ohne diese Stadt gesehen zu haben. Am 24. April mit Grube nach Neapel. „Ed. Grube's Ankunft und freundschaftliches Zusammensein, die Gewißheit Anna Ricketts wieder zu sehen, meine in gutem Stande befindliche Kasse — alle diese Umstände bestimmten mich, die jetzt sehr günstige Stimmung des Herrn Bunsen (der mir just gewogen war wegen meines Eifers bei Einrichtung seiner Kirchenmusik) zu benutzen, und um Urlaub zu bitten.

[Die Wunder Neapels erfüllen ihn mit Wonne; er schwelgt in Entzücken und erhebt sich bei der Beschreibung zu poetischem Schwung.] „Der rauchende Vesuv, der ganze blühende Landstrich, der den Golf umgiebt, die Inseln Ischia, Procida und die zackige Capri tauchen aus dem Meere hervor, und die Sonne sinkt in die Wellen, die blau, grün, roth und in allen Regenbogenfarben spiegeln! Die Menschen, denen man begegnet, sind freundlich und schön. Die Vögel singen, die Reben grünen, die Eseltreiber singen, die Wohlgerüche strömen, die Herzen werden weit, und die unsichtbaren Feeen lachen sich gewiß ins Fäustchen über die armen Menschen, die sich vor Wollu·t ganz seltsamlich geberden.

Ja, lieber Vater, es giebt doch Schönheiten hier, die wir nicht kennen!"

[Eben so entzückt ist er von der blauen Grotte zu Capri; überhaupt lebt er die 7 Tage wie in einem Rausch].

Musik habe ich dort fast gar nicht getrieben, jedoch die interessanten Bekanntschaften von Crescentini, Donizetti und John Field gemacht, welcher leider dort krank geworden ist und sich im Hospital befindet. — Der Abschied von Ed. Grube, mit dem ich alle diese Schönheiten zusammen genossen, ward mir ein wenig schwer. Ich habe ihm von hier aus ein Stammbuchblatt geschickt, das an und für sich ein Wunder ist, da ich nie dichte. Es lautet:

„Im Süden wie im vaterländ'schen Norden
Sind Freunde mir aus Herzensgrund geworden,
Und wohin uns auch das Schicksal dann mag treiben.
So wollen wir doch treue Freunde bleiben.

Und sollt' es ja vom Glück uns sein beschieden
Dereinst in lieber Vaterstadt in Frieden
Beisammen noch zu sitzen und zu schmauchen
Wenn süß vor uns von Punsch die Gläser rauchen?

Dann lieber Bruder, wollen wir gedenken
An jene Zeit, wo wir auf Gottholds Bänken
Gemeinschaftlich geschwitzt u. s. w.
— — — — — — — — — — — — — — —.

Dann fanden wir am heil'gen Stuhl uns wieder
Und hörten Palestrina's gottgeweihte Lieder
Und mußten dann, Contrast zu spüren
In Bunsens Hallen psalmodiren!!

Das aber hielten wir nicht lange aus,
Nach Ostern nahmen eiligst wir Reißaus
Und zogen mit vergnügtem Sinn
Ins göttliche Neapel hin.

Da schonten wir denn nicht die Gelder
Und schweiften fröhlich durch die Felder.
Wir ritten nach Sorrent zusammen
Und schwammen dann auf zauberblauen Flammen!

Doch leider dauerte die Lust nicht allzu lang,
Ich mußte bald nach Rom zurück zur Orgelbank!"
u. s. w. (Fortsetzung folgt.)

---

### Ein neues Oratorium.

Von Erich Müller, Frankfurt a. M.

Am 13. März ist in der Peter-Pauls-Kirche zu Liegnitz das jüngste Musenkind des dort lebenden und wirkenden Komponisten, Königl. Musikdirektors *Wilhelm Rudnick* (geb. 30. Dez. 1850) aus der Taufe gehoben worden: das geistliche Chorwerk „Jesus und die Samariterin" (Text von Pastor W. Meyer), sein Opus 150. Dieses neueste Oratorium, das einhellig und uneingeschränkt bei Publikum und Presse enthusiastische Aufnahme fand, wird als reifstes und bestes Werk Rudnicks bezeichnet sowie als eine bedeutsame Bereicherung der einschlägigen Literatur, die bald weitesteter Verbreitung sich erfreuen wird. Auch kleinere Vereine und Kirchenchöre werden besonders darnach greifen, da nur zwei Solisten (Alt und Bariton), ein kleines Orchester und Orgel zur Ausführung nötig sind. Doch ist der instrumentale Part so gesetzt, daß auch schon Orgel allein ihn mit bestem Erfolge ausführen kann. Geht auch der Komponist im einzelnen etwas weiter als in seinen früheren Chorwerken — die Modulation und Harmonik z. B. sind bedeutend reicher —, so hält Rudnick doch an seinem alten Prinzip fest, nicht nur interessante Tonstücke zu gestalten, sondern vor allem dem Verständnisse der Hörer nahe zu bleiben, zu ihrer Erbauung zu schreiben. Und doch welche Vornehmheit, welcher Adel des Ausdruckes auch in diesem seinem neuesten Chorwerke! Der vermag nur einer, der selbst von Herzen gibt und ein wirklicher Meister seiner Kunst ist. Mit so kleinen Mitteln so wirkungsvoll, stellenweise geradezu berückend schön zu instrumentieren, setzt nicht allein großen Fleiß, sondern auch besonderen Tonfarbensinn voraus. Für das Liegnitzer Musikleben, dessen verdienstvoller und hervorragender Führer Meister Rudnick seit nunmehr zwei Jahrzehnten ist, war die Uraufführung dieses jüngsten Oratoriums das bemerkenswerteste Ereignis der Saison.

---

## Monatliche Rundschau.

**Berlin**, 10. Juni. Glucks Iphigenie in Aulis war, ungleich der Iphigenie auf Tauris, recht selten auf die Bühne unserer Königlichen Oper gekommen, wo sie 1809 erschien, als man sie 1875 wieder einstudierte. Doch legte man sie schon in demselben Jahre wieder zurück. Bis heute! Und abermals wird sie nur selten dort erscheinen. Das erkennt man schon jetzt, wo sie in vier Wochen, obschon für das heutige Geschlecht eine Neuheit, nur zweimal wiederholt wurde. Ihre jüngere Schwester hätte man freudiger begrüfst und länger bei sich behalten. Doch interessiert die Aulidische Iphigenie durch die Wagnersche Bearbeitung, die ausführlicher und tiefgreifender ist, als die meisten wissen. Bezieht sie sich doch auch auf den Text. Denn als Wagner sich die von Spontini benutzte Partitur aus Berlin nach Dresden hatte senden lassen, verwarf er zunächst die elende Übersetzung und fertigte nach dem Originale eine neue an. Dann — von andern Verbesserungen abgesehen — gestaltete er die Ouvertüre rhythmisch neu und schuf einen andern Opernschlufs. Jene stellte er in ihrer Bedeutsamkeit wieder her, nachdem er ihr richtiges Zeitmafs entdeckt hatte, wie man das in seinen Schriften lesen kann, und später verfafste er für sie auch einen Konzertschlufs, da das Original direkt in die Oper übergeht. Ein solcher war allerdings bereits vorhanden, und ich entsinne mich aus meiner Jugend, dafs er in den Klavierbearbeitungen als von Mozart herrührend bezeichnet war. Der erschien nun Wagner, als er das richtige Tempo gefunden hatte, als durchaus ungeeignet, und er nahm an, dafs Mozart nicht in den Charakter des Werkes eingedrungen sei, daher gab er dem Stück einen

neuen, seitdem üblichen Abschlufs, der allerdings einen andern Charakter in die Musik bringt. Nun weifs man ja längst, dafs der Komponist der verworfenen Musik ein Beamter der Berliner Seehandlung war, J. P. Schmidt mit Namen, der auch eine ganze Reihe von Opern, Sinfonien, Messen usw. veröffentlicht hat. Seltsam ist nur, dafs in Wagners Werken, die doch erst 1871, also zwanzig Jahre nach seiner Komposition des Ouverturenschlusses erschienen, noch der Vorwurf gegen Mozart zu lesen ist. Er mufs also da noch nichts vom Berliner Tonsetzer Hofrat Schmidt gewufst haben, der bereits 1853 gestorben war. — Die jetzige Aufführung der Oper liefs es doch erkennen, dafs diese 137 Jahre zählt. Heute würden bei der Zornarie des Achill die Gardeoffiziere im Parkett nicht mehr aufspringen und den Degen für ihre Königin ziehen, wie sie es 1774 in Paris getan haben — sollen. Wir empfinden die Gröfse des Werkes nicht mehr, wie das damalige Geschlecht. Die griechischen Götter und die griechischen Helden dieses Werkes treiben uns das Blut nicht stärker durch die Adern, was nach Gluck eine gute Oper tun mufs. Auch besitzen unsere Sänger die Vortragsweise für seine Musik nicht mehr. — Warum man der Ouvertüre jetzt den Konzertschlufs gab, ist um so weniger zu verstehen, als dieser doch sofort seinen fremden Charakter zeigt, wie es ähnlich in der Pariser Tannhäuser-Bearbeitung der Fall ist. Aber der Wagnersche Opernschlufs, der für Berlin neu war, brachte wirklich Blut in die Aufführung. Im Originale des Werkes wird die Rettung der Iphigenie wie im griechischen Drama nur erzählt, und das gab einen matten Abschlufs. Wagner läfst daher die Göttin im Strahlenkranze über dem Altare erscheinen und in edler Tonsprache die Abänderung ihres Ratschlusses verkündigen. Das ist szenisch wie musikalisch gleich wirksam. Und dieser wirklich fesselnde Schlufs trug wesentlich zur freundlichen Aufnahme der Oper bei, in der eigentlich nur Frau *Ober* (Klytämnestra) und Herr *v. Schwind* (Kalches) den Stil ziemlich trafen. Der Frau *Kurt* (Iphigenie) und Herrn *Kirchhoff* (Achill) wollte das nicht gelingen. — Seit vierzehn Tagen hatte man an den Anschlagsäulen in grofsen Lettern lesen können: *Lilian Nordica:* Isolde, ehe Wagners Drama gegeben wurde. Wenn man findet, dafs *Lilli Lehmann* noch mit ihren 68 Jahren wunderbar singt, so hätte man das ja auch bei der 52jährigen Amerikanerin finden können. Da aber befand man sich nicht in der Hypnose, da spitzte man die Ohren und verschwieg oder vertuschte nicht, was man hörte: Detonieren, Mangel an Atem und Kraft. Vom Wohlklang der Stimme hatte sich allerdings auch die Lilian gleich der Lilli ein gutes Teil gerettet. Eine Isolde freilich war sie nicht, ist sie nie gewesen. Schon ihrer Elsa fehlte 1894 in Bayreuth die Innerlichkeit, denn sie war nur eine sehr schöne, sehr korrekte, sehr süfsstimmige Herzogin von Brabant. Nichts von Gröfse, nichts von Leidenschaft! Noch ein anderer Gast erschien in der Königlichen Oper, Herr *Jadlowker*, den ich als Königssohn in der Humperdinckschen Oper sah. Er wird demnächst der Unsere werden, und dessen können wir uns freuen, denn er ist ein echter Tenor mit gut geschulter und angenehm klingender Stimme mehr lyrischen als dramatischen Charakters, auch als Darsteller begabt. Man sollte ihn nur nicht, wie das Übertreiben jetzt überhaupt an der Tagesordnung ist, zu einem Phänomen machen wollen. — In der Komischen Oper trat in den letzten Wochen eine ganze Reihe von Gästen auf, meist französische, italienische und russische, darunter wirkliche Künstler, wie die Baritone *Amato* und *Baklanow*. Den Tenor *Lafitte* aber stelle ich diesen bei weitem nicht gleich, obschon ihm Stimmen der Kritik schon den Platz über *Caruso* anwiesen, den ich nun freilich nicht so hoch einschätze, wie es meist von dem jüngeren Geschlechte geschieht, das keinen Giuglini, Roger, Carion, Aramburo, Sontheim, Mirzwinski, Wachtel, Ravelli, ja, nicht einmal Nachbaur mehr gehört hat. Dieser *Lafitte* besitzt allerdings ein so wertvolles Material wie Caruso, sein Ton ist sogar gröfser und strahlender. Er kann auch sein Organ künstlerisch behandeln, tut es aber nicht, denn es kommt ihm nur darauf an, viel Ton zu geben. An Geschmack fehlt es ihm durchaus. Und geschmacklos, wie er singt, kleidet er sich auch. Sein Herzog von Mantua sah aus wie ein Bajazzo. — Es ist wohl des Erwähnens wert, dafs die Komische Oper das Offenbachsche Werk Hoffmanns Erzählungen, mit dem das Institut eröffnet wurde, jetzt zum 600. Male gab.

Schliefslich noch eine nicht unwichtige Bemerkung! — Kürzlich fand ich in einem neuen gröfseren musikalischen Werke und auch in einer namhaften Zeitschrift wieder das alte Märchen aufgetischt, *Zelter* hätte die Partitur der Matthäus-Passion in einem Geschäfte als Butter- oder Käsepapier entdeckt. Da fragte ich denn bei der ersten Quelle an, ob vielleicht in den Akten der Singakademie irgend etwas zu finden sei, was zu diesem „Märchen in der Elise Polko Manier" Veranlassung gegeben haben könne. Herr Professor *G. Schumann*, der jetzige Direktor des berühmten Institutes, hatte die Freundlichkeit, mir folgendes zu antworten: „Das Autograph der Matthäus-Passion war in Partitur und Stimmen im Besitz von *Ph. E. Bach*, der den vom Vater ererbten Nachlafs (es war der gröfste Teil der Werke Johann Sebastians) sorglich hütete. Nach seinem Tode ging der Besitz in die Hände Georg Pölchaus (nachmaligen Vorstandsmitglieds und Bibliothekars der Singakademie in Berlin) über. Diese gröfste aller Sammlungen J. S. Bachscher Autographen kam dann durch Pölchau an Zelter für die Singakademie. In den Akten wird die Angelegenheit nach Zelters Tode erwähnt, da dessen Erben diese Manuskripte für sich beanspruchten. Es wurde dann festgestellt, dafs sie der Singakademie gehörten. Der entscheidende Brief Pölchaus befindet sich bei den Akten."

Rud. Fiege.

**Coburg**, Mai 1911. Der Rosenkavalier ist hier am 21. d. M. in prächtiger Ausstattung und vortrefflicher Aufführung zum ersten Male über die Bühne gegangen und hat einen günstigen Eindruck gemacht.

**Dresden.** Beinahe hätte der Abschluß der Spielzeit 1910/11 einen schmerzlichen Beigeschmack bekommen. Gleichzeitig mit dem Verlust *Carl Scheidemantels*, der am 8. Juni Abschied nahm, drohte uns nämlich auch der *Carl Perrons!* Ersterer war unabwendbar, weil vom Künstler selber beschlossen. Scheidemantel wollte sich, wie man gut bürgerlich sagt, zur Ruhe setzen; er hat sich in seinem Weimar eine Villa gebaut und will dort nur noch als Lehrer seiner Kunst treu bleiben. *Perron* dachte hingegen nicht ans Abdirigieren, und ganz ehrlich gestanden, bei ihm liegt auch der Fall etwas anders wie bei seinem Bariton-Kollegen, der in erster Linie Sänger war und seinen Ruhm auf seine Prachtstimme gründete. *Perron* sucht und findet seine Größe nicht eigentlich in lyrischen und Heldenbariton-Partien. Seine Domäne ist mehr das Charakterfach im weitesten Sinne. Glanzrollen von ihm sind der Fliegende Holländer wie der Scarpia in Puccinis „Tosca", der Wotan wie der Konsul Sharpless in Puccinis „Madame Butterfly". Dann ist er groß in der Dialogoper; sein Jakob in Méhuls „Joseph in Ägypten" ist einzig dastehend. Mit andern

Worten, er ist ein Meister des gesungenen und gesprochenen Wortes. Also der Umstand, daß er einmal mehr oder weniger bei Stimme ist, fällt nicht annähernd in dem Maße bei ihm ins Gewicht wie bei einem Nur-Sänger. Perron kann und wird also der Hofoper noch viel sein, so wie er ist, vor allem aber auch ein Vorbild für die heranwachsende Generation, für den Nachwuchs, denn nicht nur seine Technik, sein Können ist vorbildlich, sondern auch sein künstlerischer Idealismus. Nie wird man ihn anders sehen, als seine ganze Persönlichkeit einsetzend. Wort und Begriff Lässigkeit existieren für ihn nicht. — Also sein Wiedergewinn für unsere Bühne war eine kluge und nur zu billigende Maßnahme. Wie verlautet, geschah er auf Grund eines mehrjährigen Gastspielvertrags, wie er ähnlich auch mit Herrn *von Bary* abgeschlossen wurde, der mit Ablauf dieses Jahres nach München geht. O. S.

— Am 8. Juni nahm *Carl Scheidemantel* Abschied von der Dresdener Hofoper, der er vom 1. Juli 1886 angehörte. Er sang den Hans Sachs in den „Meistersingern". Eine Festvorstellung im vollsten Sinne und doch eine solche, die schmerzliche Gefühle auslöste, so schrieb unser Mitarbeiter, Prof. Otto Schmid, im Königl. Dresdner Journal. Unser *Scheidemantel* macht uns das Scheiden schwer. Nachdem er uns noch eine Reihe seiner bevorzugten Partien gesungen hatte, erwählte er sich just seine allerbeste zum Abschied. Von dem Hans Sachs des Künstlers wird man schlechterdings sagen dürfen, daß hier der Begriff „Theater" völlig verschwand. Die lebensvollste, wahrste und menschlichste aller Gestalten, die Wagners Genius auf die Bühne brachte, erstand in Scheidemantels Verkörperung in einer Weise, daß man von sprechendster Naturwahrheit reden kann. Das war das Idealbild des Nürnberger Schusters und Poeten, wie es seinem Schöpfer vorgeschwebt haben mag, durchgeistigt in Wort und Ton und doch erfüllt von frischester, echtester Natürlichkeit. Zum letztenmal, das vergegenwärtigte man sich immer von neuem wieder, sah man es gestern, und man sagte sich, künstlerische Darbietungen dieser Art sind, wiewohl man es auch verstehen mag, daß die Rolle von Anfang an der Persönlichkeit, dem Wesen Scheidemantels, wie man sagt, lag, das Ergebnis eines inneren künstlerischen Reifens, wie es nur Auserwählten gegeben ist. Also, einen „Auserwählten" sah man scheiden, das war der schmerzliche Beigeschmack der „Festvorstellung". Ein Auserwählter war Scheidemantel aber nicht nur als Künstler, sondern vor allem auch als Mensch. Das ersah man gestern daraus, wie sich sein Scheiden von unserer Bühne vollzog, so allein schon aus den Huldigungen, die ihm seine Kollegen (die Damen Wittich, Siems, v. d. Osten, Tervani, Seebe usw. und die Herren v. Bary, Perron, Rains usw.) darbrachten, indem sie am Schlusse in die Reihen des Chores traten. Durch nichts konnte besser bewiesen werden, welche Sympathien er sich im Laufe seiner hiesigen Tätigkeit gewonnen hat. Es scheint, aus allem zu schließen, eine gute Dosis praktischer Lebensweisheit in der Brust des Meistersängers zu ruhen. „Was ich gesäet, das ist in Liebe und Verehrung aufgegangen, die Sie mir heute so reich haben zu teil werden lassen", so konnte er in seiner Ansprache am Schlusse sagen. Aber er hatte auch voranschicken können: „Ich habe mit Lust und Liebe gearbeitet und stehe heute hier vor der Ernte." Das ist das köstliche, erhebende Bewußtsein, das nur treue Pflichterfüllung zu geben vermag. Ihm dankt es Scheidemantel, daß er jetzt die 25 Jahre seiner hiesigen Bühnenlaufbahn „in Schönheit zu enden" vermag; ihm dankt er es, daß er vom Schauplatz abtreten kann zu einem selbstbestimmten Zeitpunkt, an dem man ihm noch von allen Seiten zurufen mag: bleibe! So war er also recht eigentlich seines Glückes Schmied, und wie wir ihn einschätzen, wird er solches in reichem Maße noch in seiner Vaterstadt Weimar finden, wo er ja schon alle Vorsorge getroffen hat, daß er ein otium cum dignitate findet, indem er seinem Künstlerberuf als Vorbild, d. h. lehrend treu bleibt. — Was soll man nun noch von dem Verlauf des gestrigen Abends berichten? Versteht es sich nicht von selbst, daß man auf der Bühne durchdrungen war von dem besonderen Charakter der Vorstellung, daß diese eine eigenartige Weihe erhielt, daß *Schuch* die Partitur wie zu blühendem Leben erweckte und daß alle Mitwirkenden in gehobener Stimmung waren. Genug, es war ein Abend, der unauslöschlich in der Erinnerung aller derer leben wird, die ihn miterlebten, und des Scheidenden Abschiedsgruß an seine Dresdner „Gedenken Sie gern meiner!" verhallte, das darf man wohl sagen, nicht vergebens. Der Name Scheidemantel ist gegen das Vergessenwerden gefeit. Ihn buchen nunmehr in goldenen Lettern die Annalen unseres Königl. Instituts.

— Die Provinzial-Liedertafel, von Dr. *Friedrich Schneider*-Dessau 1830 gegründet, und als Einzelbund dem großen „Deutschen Sängerbunde" angeschlossen, hielt in dem historischen Servesta, in dem gastfreundlichen Zerbst am 10. und 11. Juni ihre 76. Versammlung ab. Die Veranstaltungen gipfelten in einem großen Konzert, das unter der bewährten, impulsiven Leitung des Herzogl. Chordirektors *Franz Zander*-Zerbst nach jeder Richtung hin glücklich verlief. Aus dem Programm sind in erster Linie die Kantate „Deutsches Aufgebot" für Chor, Baritonsolo und Orchester von Traugott Ochs, die Loewesche Ballade „Nächtliche Heerschau", die Arthur Schlegel-Leipzig recht wirksam für einen einstimmigen Chor und Orchester gesetzt hat, und zwei neue ansprechende Gesänge von Paul Klanert (Volkslied von E. v. Carolath, Vergißmeinnicht von R. Dehmel) hervorzuheben. Die letzteren Lieder dirigierte der Komponist selbst. — t.

— Neue Bachgesellschaft. An Stelle des bisherigen aus Gesundheitsrücksichten aus seinem Amte geschiedenen verdienten Vorsitzenden der Neuen Bachgesellschaft, Geheimrat Professor *D. Georg Rietschel*, wurde in der Direktorial- und Ausschußsitzung vom 18. Mai Geheimer Regierungsrat Professor Dr. *Hermann Kretzschmar* in Berlin gewählt.

Die Sing-Akademie zu Berlin hat durch ihren Direktor Professor *Georg Schumann* der Neuen Bachgesellschaft als Ertrag der Matthäus-Passions-Aufführung in der Berliner Garnisonkirche 4536 M zugunsten Bachs Geburtshauses in Eisenach überwiesen.

— Auf dem sechstägigen IV. Kongresse der Internationalen Musik-Gesellschaft in London erzielte der Vortrag: „Theorie des Kirchenbaues" (Kirchenmusikdirektor *Biehle*, Bautzen) einen bemerkenswerten Erfolg, indem der Kongreß nur zu diesem Vortrage eine für den Kirchenbau und für die Kirchenmusik wichtige Resolution faßte.

— Professor *Friedr. E. Kochs* weltliches Oratorium „Von den Tageszeiten", welches bereits in 17 Städten zur erfolgreichen Aufführung gelangt ist, wurde auch von Herrn Professor *Georg Schumann* zur Aufführung mit der Berliner Singakademie am 17. Februar 1912 angenommen.

— In Kopenhagen starb der Komponist *Johann Svendsen*, der auch auf dem Kontinent zu großem Ansehen gekommen ist.

— Der kürzlich verstorbene *Robert Radeke*, der Komponist des volkstümlichen Liedes „Aus der Jugendzeit", war 1830 zu Dittmarsdorf in Schlesien als Sohn eines Kantors geboren. Sowohl als Violinist als auch als Pianist und Organist leistete er Tüchtiges, nicht minder als Dirigent. Von 1892—1907 war er Direktor des Königl. Instituts für Kirchenmusik in Berlin.

— Schulgesangreform. In den Tagen vom 24. bis 28. Juli findet in Würzburg der diesjährige Fortbildungskurs für Volksschulgesanglehrer und -Lehrerinnen statt (9 Dozenten, im Vorjahre 60 Teilnehmer). Hauptaufgabe desselben ist die authentische Einführung in Theorie und Praxis des *Eitz*schen Tonwortverfahrens, das von Sachverständigen als schulgesangmethodische Unterrichtsform der Zukunft bezeichnet wurde. Nähere Auskunft erteilt der Kursleiter *Raimund Heuler*, Würzburg, Harfenstraße 2.

— Zu unserer Musikbeilage. Ein Ostergesang und ein Reformationslied in der Juli-Nummer? Die Kirchenchöre des Herzogtums Gotha, welche am 16. Oktober ein Verbandsfest in Gotha abhalten wollen und diese beiden Gesänge dazu brauchen, mögen es verantworten.

# Besprechungen.

**Wolfrum, Phil.,** J. Seb. Bach. I. 2. Aufl. II, 1910. Leipzig 1910.

Seit Ph. Spitta sein grundlegendes Bach-Werk veröffentlichte, sind mehr als 3 Jahrzehnte verstrichen, ein Zeitraum, innerhalb dessen die Arbeit an und für Bach nicht geruht hat; die Bachfeste, die praktischem Gebrauche dienende Ausgabe der Werke, Versuche, die Kantaten für den Gottesdienst zu gewinnen, das Bach-Jahrbuch, A. Schweitzers französisches, sein deutsches, Bach den Dichter-Musiker feierndes Werk u. a. m. bezeichnen einiges von dem, was für Bachs Kunst seither geschehen ist. Sie steht im Mittelpunkte mancher Kontroversen, wie man weiß. Daß da ein so temperamentvoller Musiker, wie Prof. Dr. Wolfrum in Heidelberg, nicht stille zusehen kann, begreift sich leicht. Ihm, dem Dozenten an der Universität und dem praktischen Musiker, der mit einer staunenswerten Energie und gewaltigem Erfolge an der Verbesserung der Musikverhältnisse der Neckarstadt gearbeitet hat, mußte es natürlich erscheinen, den großen Kantor zu schildern, wie er ihn sah, und sich mit denen auseinander zu setzen, die Bach den Künstler aus wesentlich anderem Gesichtswinkel heraus würdigen. So ist denn ein Werk über Bach entstanden, das gelobt und verdammt werden wird je nach dem Parteistandpunkte, den der Beurteiler einnimmt: der Verfechter der Programm-Musik wird es anders einschätzen, als der, dem diese Richtung ein Irrweg scheint, der reine Praktiker anders als der historisch Geschulte. Um das Werk Wolfrums recht zu würdigen, wird man von dem Standpunkte ausgehen müssen, daß es dem Verfasser schwerlich darauf angekommen sein wird, ein rein wissenschaftliches Buch zu schreiben. Seine Absicht war, neben der Darstellung als solcher eine Polemik zu geben: dies bestimmt den persönlichen Ton des Buches, den man zuweilen bedauern mag, von dem man aber nie wird sagen dürfen, daß er nicht auf Schritt und Tritt Interesse errege. Die impulsive Art Wolfrums bringt es mit sich, daß er zuweilen, in dem von ihm nicht vermiedenen burschikosen Tone zu reden, über die Schnur haut.

Habeat sibi . . . In ihm steckt nun einmal mehr vom Künstler als vom voraussetzungslos schauenden und wägenden Wissenschaftler.

Trotz der Bedenken, die ich gegen das Buch und seine Einseitigkeit wie gegen seinen polemischen Ton habe, möchte ich nicht verfehlen, nachdrücklich darauf hinzuweisen: in der Beurteilung der Werke steckt viel Geistreiches und Schönes, an dem man unter keinen Umständen wird achtlos vorüber gehen können.

**Hunziker, Rudolf,** Zur Musikgeschichte Winterthurs. Winterthur, Ziegler, 1909.

Der Separatabzug aus dem Festhefte zur 10. Tagung des Vereins Schweizerischer Tonkünstler (Winterthur 26./27. Juni 1909) hat in Deutschland noch nicht die Beachtung gefunden, die er verdient. Was der gelehrte Verfasser (er ist Prorektor des Winterthurer Gymnasiums und ein vortrefflicher, theoretisch und praktisch geschulter Musiker) hier in ansprechendster Weise erzählt, ist das hübsche Denkmal edler Begeisterung und frohen Kunstsinnes der Bürger einer als Lieblingssitz Polyhymnias von alters her bekannten Stadt. Der Kenner der Geschichte kennt die Namen, die mit Winterthur eng verknüpft sind: *Eschmann*, *Kirchner*, *Goetz* u. a. m. Von ihnen und ihrem Kreise weiß Hunziker vieles, auch manches Neue und Anregende zu sagen. Das in hübscher Ausstattung erschienene Werkchen, das mit einer Reihe guter Abbildungen geschmückt ist, sei hiermit bestens empfohlen.

**Haberlandt, M.,** Hugo Wolf. Erinnerungen und Gedanken. Zweite erweiterte Auflage. Darmstadt, A. Bergsträsser, 1911.

Haberlandt hat seine schöne kleine Schrift, die als persönliches Zeugnis eines vornehm und wahr empfindenden, gebildeten Mannes unter den Wolf-Büchern immer ihre Stelle behaupten wird, in der vorliegenden zweiten Auflage um einen Anhang bereichert, der die am Grabe bei der Beerdigung Wolfs gesprochenen Worte und die nicht minder vortreffliche Rede enthält, die er bei der Enthüllung des Grabdenkmals gehalten hat. Das, was Haberlandt für die junge Wolf-Bewegung getan, der tiefe Eindruck, den er von dem unglücklichen Künstler empfing und den er in ebenso herzliche wie wahre Worte kleidet — all das und manches andere läßt das in vornehmer und würdiger Ausstattung erschienene kleine Werk als eine Gabe erscheinen, die ich im Besitze jedes Freundes der Kunst Wolfs wünsche.

**Volkmann, Hans,** Emanuel d'Astorga. I. Das Leben des Tondichters. Leipzig 1911. (Breitkopf & Härtels Musikbücher.)

Kaum eines anderen Tonkünstlers Leben ist so sehr von Sagen und Märchen durchsetzt worden wie das Astorgas. Daß Volkmann das fantastisch-schillernde Gewebe zerrissen und ein auf Grund der oft mühsam zu erreichenden Quellen geschriebenes Buch über den Meister veröffentlicht hat, ist mit Dank zu begrüßen. Die Arbeit ist in ihren hauptsächlichen Resultaten nicht, höchstens in einigen Nebenbemerkungen angreifbar. Zu bedauern ist eine oft unnötige Breite und Weitschweifigkeit, auch fehlt es an Wiederholungen nicht. Den 2. Teil: „Astorga-Literatur" hätte ich (gekürzt) an den Anfang des Werkes gewünscht, das im übrigen bestens empfohlen sei.

**Klauwell, Otto,** Geschichte der Programmmusik von ihren Anfängen bis zur Gegenwart. Leipzig 1910. (Breitkopf & Härtelsche Musikbücher.)

Klauwells Versuch, die Programm-Musik (ich ziehe diese Schreibweise der im Titel gebrauchten vor) im Zusammenhange zu schildern, ist mit Freuden zu begrüßen. Ausstellungen wird man je nach dem Standpunkte zu dieser Richtung der Instrumentalmusik und in bezug auf einige andere Punkte machen können, die die Anordnung des Stoffes, die Ökonomie der Anlage u. a. betreffen. Wünschenswert wäre ein genaueres Herbeiziehen des Dramas gewesen, sowohl des rezitierten, auch schon des mittelalterlichen, als insbesondere des gesungenen. Essentiell Neues wäre ja freilich nicht gerade dabei herausgekommen; es handelt sich nur um die Vollständigkeit. Auch die Tonmalerei als parodistisches Moment hätte betont werden und insbesondere eine wissenschaftlich erschöpfende Kritik der ganzen Erscheinung gegeben werden müssen, die auf einer erschöpfenden Zergliederung der formgebenden und der elementaren Ausdrucksmittel der Musik begründet war. Im einzelnen liest sich das Werk gut und zeugt von fleißigen und sorgfältigen Studien des Verfassers, die um so tiefgründiger werden, je mehr die Darstellung sich der Gegenwart nähert.

Eberstadt-Darmstadt. Wilibald Nagel.

**Karg-Elert, Sigfried,** Liederborn. Eine Sammlung vorzüglicher geistlicher und weltlicher Lieder und Gesänge älterer und neuerer Meister für eine mittlere Singstimme mit Harmoniumbegleitung. Leipzig und Zürich, Verlag von Gebr. Hug & Co.

Der bekannte Harmoniumkomponist Karg-Elert bietet mit seinem Liederborn eine empfehlenswerte Sammlung von Kompositionen, die, chronologisch geordnet, der Zeit von Alessandro Scarlatti bis zur Gegenwart angehören. Unsere ersten Liedermeister Schubert, Mendelssohn, Schumann und Cornelius sind natürlich mit einer größeren Anzahl Nummern vertreten. Der Harmoniumsatz ist, soweit die Stichproben es erkennen lassen, dem Instrumente angepaßt. Von der Angabe der Registrierung hat der Herausgeber leider abgesehen.

M. Puttmann.

## Briefkasten.

An die verehrlichen Mitarbeiter: Vom 26. Juni bis 10. August bin ich verreist und werde in dieser Zeit nur dringliche Angelegenheiten der „Blätter für Haus- und Kirchenmusik" erledigen.

## Berichtigung.

Im drittletzten Takt der Barkarole von Lorenz in der vorigen Nummer müssen das erste und vierte Achtel in der rechten Hand Achtelakkorde sein.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

# BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

**XV. Jahrgang. 1910/11.**

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

**Nr. 11.**
Ausgegeben am 1. August 1911.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 S. Text und 8 S. Musikbeilagen.
**Preis:** halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen
durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
**Anzeigen:**
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.






## Zu Felix Mottls Gedächtnis.

(Gestorben den 2. Juli 1911 zu München.)

Von **Willi Gloeckner.**

Am Abend des 13. Februar des Jahres 1883 trug der Telegraph eine Kunde durch alle Lande, die so furchtbar und niederschmetternd, daß ein jeder, der sie, sei es auch „in der Kindheit frühesten Tagen“, damals empfangen, sich der Stunde ewig erinnern wird. Richard Wagner war an jenem Tag im fernen Süden, jenseits der Alpen in der märchenhaften Lagunenstadt vom Schicksal alles Lebendigen ereilt worden. Und nun, inmitten sommerlicher Stille trifft eine ähnliche Nachricht die trauernde Welt der deutschen Kunst, die sich in stummer fassungsloser Ohnmacht vor dem Grabe *Felix Mottls* neigt. Er, der gewaltige Vorkämpfer der deutschen Musik, der unentwegt mutige Bahnbrecher der drei Heroen in der Kunst des 19. Jahrhunderts, Wagner, Liszt und Berlioz, selbst ein Heros in seinem stets mutig-lebensstarken erfüllten Schaffen, er ist von der Weltbühne abgetreten und nach qualvollem Leiden dahingerafft worden von einem unerbittlich blind waltenden Schicksal, das sich hier wieder einmal wie selten in seiner ganzen untermenschlichen Brutalität gezeigt hat. In dem Bild, das der Nachwelt von *Felix Mottl* erhalten bleiben wird, wird sich freilich das Düstere, unendlich Wehmütige, das uns heute bei der Erinnerung an die schweren Leidenstage, die der Dulder zu ertragen hatte, verwischen und verklären, und *Mottl* wird für die kommende Generation gleich einem Hans v. Bülow eine ewig lebendige Gestalt, ein Vorbild künstlerischen Idealismus bedeuten, gute Geister bannend.



Es kann weder in meiner Absicht liegen, noch auch meine Aufgabe sein, in diesen wenigen Zeilen eine volle Würdigung der Bedeutung *Mottls*, seines Lebens und seiner Leistungen zu geben. Nur auf das Vorbildliche seiner Künstlerpersönlichkeit sei hingedeutet. Es mag in unserer an großen Individualitäten so reichen deutschen Kunstgeschichte reproduktive Künstler,

Dirigenten von einer *Mottl* ebenbürtigen Begabung gegeben haben. Denken wir an Wagner und Liszt, so fällt uns der Unterschied zwischen ihm und dem ewig produktiven Weltgenie auf. Was aber *Mottl* diesen Meistern als rein reproduzierenden Künstler an die Seite stellte, das war die schier einzigartige Kongenialität seines Miterlebens, Mitschaffens und Mitschöpfens des Kunstwerkes. Und hier war er unvergleichlich, unnachahmlich, alles umfassend, von J. S. Bachs Kantaten und Passionen, die keiner auch nur in annäherungsweiser Vollendung wiedergab, bis zu Wagners Tristan, von den Opern Glucks und Mozarts bis zu Liszts Dante-Sinfonie und den Schöpfungen unserer modernen Orchesterkomponisten. Ein schaffender Tonsetzer, der seine Partitur in *Mottls* Fürsorge gab, konnte nicht nur darüber beruhigt sein, daß seine Schöpfung die dankbar objektiveste, vollkommenste Verkörperung finden würde, er mußte auch überzeugt sein, daß sich ihrer der große Künstler mit einer Selbstlosigkeit und persönlichen Uninteressiertheit annahm, die sogar das eigene Wohl hintansetzte und nur das Gelingen des Kunstwerkes im Auge behielt. Das Karlsruher und auch das Münchener Publikum, die klerikalen und sozialistischen Hetzblätter ausgenommen, trug *Mottl* gleichsam auf Händen. Nie ist es aber dem Meister in den Sinn gekommen, auch nur die geringsten persönlichen Erfolge für sich einheimsen zu wollen, und wie in Bayreuth, so war es auch an den anderen Stätten seines Wirkens dem Publikum niemals möglich ihm persönlich für das zu danken, was er ihm so tausendfach gab. In diesem Sinn darf er mit Wagner und Liszt und allen Großen zusammen genannt werden, im Sinne des Kulturgedankens von Bayreuth, wie ihn Wagner selbst dachte, und wir dürfen in den Zeiten der Trauer nun auch des Tages gedenken, an dem Wagner dahinging, in Trauer und Dankbarkeit auch dem gegenüber, der den großen deutschen Genius mit einer Poesie verherrlicht, wie es kaum ein zweiter mit seinen Taten vermochte.

*Felix Mottl* hat, abgesehen von den Verunglimpfungen, die ihm in den letzten Jahren in zahlreichem Maße widerfuhren, ein glückliches Leben geführt. Geboren am 29. August 1856 zu Unter-Sankt-Veit bei Wien; trat die hohe musikalische Begabung bei ihm schon als Kind hervor. Wegen seiner auffallend schönen Sopran-Stimme wurde er als Knabe in das Löwenburgische Konvikt aufgenommen, absolvierte dann mit Glanz das Wiener Konservatorium, einer der echtesten und getreuesten Bruckner-Schüler, der seinen Meister ebenfalls für die Lebenszeit verbunden war. 1876 wirkte er unter der Leitung Wagners bei den Bayreuther Festspielen mit, nachdem er seine Kapellmeisterlaufbahn zuvor schon in dem „Wiener akademischen Wagner-Verein“, angetreten hatte. 1881 übernahm er die Kapellmeisterstelle in Karlsruhe, die er 1903 mit der an der Münchener Hofoper vertauschte. Seit den Karlsruher Tagen und der Bayreuther Tristan-Aufführung, die er im Jahre 1886 leitete, datiert *Mottls* Ruf und Ruhm. 1893 ernannte ihn der edle Großherzog Friedrich, der den Künstler ungemein schätzte, zum Generalmusikdirektor, und auch der greise Prinzregent von Bayern verfehlte nicht, dem größten der zeitgenössischen Dirigenten alle erdenkbaren Ehrungen zukommen zu lassen. Bayreuth dankt ihm nächst der genialen Frau, die Wagners Erbe verwaltete, vielleicht das Meiste. Wer jemals dank der herzgewinnenden Liebenswürdigkeit des großen Künstlers, die seltene Gelegenheit fand, seiner Bühnen- oder Gesamtproben beizuwohnen, der wußte, wo das Bild zu finden und in unseren Tagen noch so zu erschauen war, wie es sich der Bayreuther Meister gedacht. *Mottl* war der geborene Beherrscher der Bühne, des Orchesters, der Regie, auch in diesem Sinn der echteste Schüler Wagners. Und wie von dem Dirigenten, so ging von dem Lehrer und Organisten *Mottl* eine Fülle der Anregung aus. Eine große Zahl deutscher Kapellmeister, bekannte Namen wären hier zu nennen, verdankt *Mottl* ihre Ausbildung. Als artistischer Leiter der Münchener „Kgl. Akademie der Tonkunst“ hatte *Mottl* seit acht Jahren ein weiteres verantwortungsvolles und an Sorgen reiches Amt inne. Nur als schaffender Künstler ist *Mottl* wenig hervorgetreten, obgleich wir eine Reihe von fein empfundenen Werken von ihm besitzen, unter denen die drei Opern „Agnes Bernauer“ (Weimar 1880), „Ramin“, „Fürst und Sänger“ das Festspiel „Eberstein“ und das Tanzspiel „Pan im Busch“ vornehmlich zu nennen sind. Aber schon als Bearbeiter und meisterlicher Instrumentator fremder Werke hat *Mottl* Außergewöhnliches geleistet. Man denke an Bachs Kantate „Mer han en neue Oberkeet“ an die prächtigen Bearbeitungen Mozarts, Schuberts, Cornelius' „Barbier“, Donizettis „Liebestrank“ und endlich Wagners Jugend-Ouvertüren und „Fünf Gedichte“. Schon allein die Namen geben eine Hindeutung auf seine Universalität. Sein Leben gehörte der Arbeit, und die Arbeit trug ihn von Erfolg zu Erfolg, von Sieg zu Sieg, wo er auch wirkte, in der stillen trauten Heimat, von der stets er ungern schied wie auf seinen Kunstreisen, die ihm 1903 bis in die neue Welt führten. Wer ihn einmal hörte, ihm einmal in das sonnige Auge sah, der fühlte, daß er hier einem Großen im Reich des Geistes gegenüberstand. Und nun sind sie auf ewig geschlossen die gütigen Augen, und nicht nur München, die ganze Welt des deutschen Musikdramas ja der deutschen Kunst kann fragen mit den Worten Goethes:

„Wer faßt nach ihm, voll Kühnheit und Verstand
Die vielen Zügel in der einen Hand,
Hier, wo sich jeder seines Weges treibt?“

# Die Musik als Mittel der Volkserziehung.

## Wesen und Bedeutung der Programm-Musik.

Vorträge, gehalten im Württembergischen Goethebunde in Stuttgart.

Von Prof. Dr. **Wilibald Nagel.**

### I.

Der Zusammenhang der beiden Themen, über welche mir diesmal gestattet ist, zu Ihnen zu sprechen, ist nur scheinbar ein ganz loser. Sie gehören, wie sich an meinen ersten Ausführungen zeigen wird, enge zusammen. Für den ersten Vortrag ergaben sich zwei Möglichkeiten: entweder den Stoff ausschließlich vom kunstphilosophischen Standpunkte aus zu behandeln, oder aber ihn in unausgesetzte Beziehung zur lebendigen Kunst zu stellen, Resultate abstrakter Kunstbetrachtung mit der Wertung der Kunst selbst zu verbinden, um der Darlegung einen möglichst praktischen Wert zu verleihen.

Ich habe diesen zweiten Weg mit Rücksicht auf die kunsterzieherische Arbeit des Goethe-Bundes und auch deshalb gewählt, weil durch solche Bezugnahme auf uns allen bekannte Werke eine Prüfung der Resultate dieser Auseinandersetzungen leicht ist.

Den Wechsel der Anschauungen über den Wert der Kunst für die Menschen durch die Jahrhunderte zu verfolgen ist um der Aufgabe selbst willen als auch deswegen reizvoll, weil wir uns dabei des innigen Zusammenhanges zwischen den Kunstleistungen und der Allgemeinheit der kulturellen Erscheinungen aufs deutlichste bewußt werden. Einige Hauptpunkte dieser wechselvollen Erscheinungen wenigstens möchte ich kurz berühren; so werden wir am leichtesten den Standpunkt unserer Zeit der Kunst gegenüber begreifen und die Frage, deren Beantwortung unsere eigentliche Aufgabe ist, lösen können.

Auf zwei Wurzeln läßt sich im großen und ganzen der Beginn unserer abendländisch-europäischen Musik zurückführen: auf die griechische Tonkunst und die der Fahrenden, der Spielleute, soweit sie Trägerin der Volkskunst war. Jene hat dem Mittelalter vorwiegend Theorie und Praxis der Kirchenmusik beeinflußt, diese einen wesentlichen Teil der Bildungselemente überliefert, welche der kirchlichen Kunst allmählich die Notwendigkeit auferlegten, die ursprünglich sehr engen Grenzen ihres Ausdrucksgebietes zu erweitern. So sehen wir die volkstümliche Kunst von dem Augenblicke an, da sie in historisch klare Beleuchtung tritt, eine bedeutsame Rolle spielen: sie bietet wichtige Momente der Weiterbildung dar und wird im Laufe der Zeit zum Korrektiv der entarteten oder entartenden Kunst.

Die griechische und die in manchem Zuge auf ihr ruhende mönchische Musikanschauung selbst ist für uns hier kaum von Bedeutung, obwohl der Aristotelische Standpunkt, die Musik sei nichts als ein verstärkter Genuß der Poesie, und es sei daher Aufgabe der Tonkunst, im Hörer die Ideen zu wecken, die ihm das vollständige Verstehen des poetischen Werkes erleichterten, in gewissem Sinne sich bis auf unsere Tage lebendig erhalten hat. Griechische und mittelalterliche Musik liegen unserm Empfinden weltenfern; von jener wissen wir, soweit die Praxis in Betracht kommt, so wenig, daß wir, ehrlich gesprochen, ihre hohe Wertung durch die Griechen selbst nicht recht begreifen können. Die Kunstübung des Mittelalters ist uns wesentlich geläufiger. Und doch: die tonale Region dieser Kunst ist außerhalb der katholischen Kirche erloschen und auch in ihr nur in bedingter Weise lebendig. Was uns aus der Volkskunst des ersten Jahrtausends unserer Zeitrechnung als lebendiger Besitz überkommen ist, dem begegnen wir später etwa in den frühen Liederhandschriften der Minnesänger-Zeit: dem modernen Dur- und Mollgeschlechte, Ausdrucksmitteln volkstümlichen Zusammensingens, den Terzen und Sexten u. a. m.

Von der Volkskunst lernte die Kirchenmusik nach und nach auch, belebtere Gefühlssprache zu werden. Damit war das erste Zeitalter bloß klanglicher, musikrechnerischer Spekulation beschlossen. Die Musik begann ihren Siegeslauf außerhalb der Kirche. Anders als bisher stellten sich von jetzt an die Menschen ihr gegenüber. Wohl blieb sie wichtigster Teil der Kultushandlungen, wohl begleitete sie fernerhin Leid und Freude der Menschen; aber ihr eigenes Angesicht nahm nun andere Züge an, ihr Empfindungsgehalt verlor an Gleichförmigkeit und Starrheit, es bildete sich mit der Herrschaft der modernen Klanggeschlechter und der Ausbildung von Chromatik und Enharmonik die sich unausgesetzt steigernde Möglichkeit heraus, den tiefsten und innigsten Gefühlsregungen nachzugehen, sie in künstlerischem Niederschlage festzuhalten; es erwuchsen unterscheidende Merkmale zwischen kirchlicher und weltlicher Musik, die Tanzmusik veredelte sich, große Formen der strengen Instrumentalmusik wurden gefunden, polyphone Kunst und Tanztypen begannen sich zu durchdringen und zu neuen Formgruppen zusammenzuwachsen. Die Musik, die in der Minnesängerzeit Sache der adligen Erziehung gewesen war, durchdrang in der Periode der musikalischen Renaissance das ganze Leben mit sonnigem Glanze. Die Musik ward allgemeine Volkssache. Wohlverstanden: Musik als künstlerisches Erzeugnis, denn ohne Musik ist das Volk nie gewesen. Im Zeitalter der großen Madrigalisten, in dem auch

leichtgefügte volkstümliche Vokalformen an künstlerischer Bedeutung gewannen, also um den Beginn des 17. Jahrhunderts, war das gesellschaftliche Musizieren so verbreitet, daß ein Kanon jederzeit aus dem Stegreife angestimmt werden konnte. Daher eine bekannte Scherzfrage Shakespeare's. In derselben Zeit hingen Lauten in größerer Zahl in den Barbierläden Englands, den wartenden Kunden die Zeit zu verkürzen. Aber Musik war doch in der allgemeinen Schätzung damals nichts mehr als eben nur eine wohllautreiche Kunst, die dem Menschen in angenehmster Weise die Zeit vertreiben konnte. Hielt man sie auch der Macht für fähig, Geisteskranke zu heilen, so war das nichts anderes, wie ein tausendmal nachgesprochenes Urteil, das auf der biblischen Legende der Genesung des gemütskranken Saul durch Davids Harfenspiel beruhte. — Im 17. Jahrhundert nahm in Deutschland vornehmlich das geistliche Lied die Teilnahme der Menschen in Anspruch; nichts anderes mochte durch die furchtbaren kriegerischen Leidensjahre reifen. Von der Oper, dem Attribute des Cäsarismus, wie er an unzähligen größeren und kleineren Höfen herrschte, war das Volk so gut wie ausgeschlossen. Die italienische Oper zu erhalten, mußten Unsummen aufgebracht werden. Das Volk war der Leidtragende; seine eigenen künstlerischen Bestrebungen wurden mehr und mehr herabgedrückt. Doch je tiefer im Zeitalter des Rationalismus die Wertung der Kunst sank, je trockener, blutleerer und formelhafter ihr Aussehen wurde, um so mächtiger erhob sich der Widerstand gegen sie, um so mehr ward auf die Rechte des Herzens und der Fantasie hingewiesen, die die Kunst zum Ausgleiche gegen die nüchternen Forderungen des Tages aufriefen. Die platte Nützlichkeitstheorie ward abgetan, und abermals begann das Volkslied seine befruchtende Kraft zu bewähren. Wie ein gut Teil der klassischen Dichtung sproßte auch die Kunst der Wiener *Haydn*, *Mozart* und *Beethoven* aus ihm auf, um zuletzt sich mit der gewaltigen, durch Joh. Sebastian Bach ausgebauten Formenwelt zu vereinigen. Das Höchste auszusprechen ward jetzt die Tonkunst befähigt. Welcher Wandel der Musikanschauung in einer kurzen Spanne Zeit! Hören wir die Urteile zweier Philosophen, *Moses Mendelssohns* und *Schopenhauers*. In seinen „Briefen über Kunst“ betont jener als den Endzweck der Musik: die Einwirkungen des Dichterwortes auf unser Gemüt, zur Beförderung unserer Glückseligkeit, lebhafter und feuriger zu machen. Mendelssohn beklagt die Trennung in Vokal- und Instrumentalmusik und sieht wie *Kant* in dieser höchstens ein müßiges Spiel mit „leeren verstandlosen“ Tönen. Schopenhauer und nach ihm Wagner ist wie dem Zeitalter der Romantik überhaupt die metaphysische Bedeutung der Instrumentalmusik der künstlerische Ausdruck des Wesens aller Dinge. Aus der romantischen Vorstellungswelt und ihrer hohen Einschätzung der Musik erwuchs Wagners Satz, daß das Kunstwerk die lebendig dargestellte Religion sei, ein Satz, der in mannigfacher Abänderung auch heute noch uns überall entgegen klingt und von dem bis zu dem andern, daß in der Erklärung der Musik die vollkommenste Erklärung der Welt liege, kein weiter Weg mehr war.

Man mag über dergleichen Axiome denken wie man will; sicher ist, daß, wie alle Kunst, so auch die der Töne heute eine tiefste Wertung erfährt. Kein Mensch wird bei gesunden Sinnen die Musik noch für Luxus erklären dürfen. Unser Leben wäre nichts ohne sie, mag auch dem Einzelnen das Organ für sie fehlen und mögen auch heute gelegentlich noch Äußerungen wie diese zu hören sein, daß es im Grunde gleichgültig sei, ob jemand einen Tanz von Lehár oder eine Beethovensche Sonate spiele: Musik sei eben doch nur ein Spiel mit Tönen, nichts, dem neben dem ästhetischen auch ein ethischer Wert beigelegt werden könne. Wohl habe ja die Tonkunst einen naturwissenschaftlich erfaßbaren Grund, aber dieser biete eben doch nur das Materielle des Klanges, alles andere sei bloßes Spielwerk. Das ist ein verhängnisvoller Irrtum. Rhythmus und melodische Tonfolgen, Tonalität und Harmonik, Homophonie und Kontrapunkt, sie alle sind meßbare Größen, nicht nur Imponderabilien einer höheren oder geringeren Schätzung durch das Gefühl.

Wir wollen uns auf diese Dinge nicht im einzelnen einlassen. Auch das sei nur nebenbei bemerkt, daß sich verschiedene Richtungen in der Wertung der Musik gegenüberstehen, deren eine mit *Hanslick* und der Formal-Ästhetik als den Inhalt der Tonkunst die tönend bewegte Form sieht, während einer anderen die Musik als etwas erscheint, das man vielleicht am treffendsten mit absolutem Emotionalismus bezeichnen kann. Musik ist ihr schlechtweg die Gefühlssprache. Aber auch diese Richtung bleibt irgendwie an die Form gebunden, und selbst eine dritte Richtung, die das Grundwesen der Tonkunst verkennt und Form und Inhalt der Musik von außerhalb ihrer Sphäre liegenden Dingen abhängig macht, kann den Formbegriff nicht entbehren.

Wollte man die Musik als ein Mittel der Volkserziehung in ganz abstraktem Sinne behandeln, so würde sie zunächst mit Bezug auf ihren ästhetischen Wert zu untersuchen sein, und es müßte vorab die Frage gestellt und beantwortet werden: Was ist Musik? Wir begnügen uns mit der Antwort: Die Musik ist eine architektonische Kunst, die in symmetrischer Weise sich untereinander in bestimmter Ordnung gliedernde Motive und Themen benutzt. Diese Themen haben zunächst einen rein musikalischen, rhythmischen, melodischen und architektonischen Sinn, dann auch, in abgeleiteter Auffassung, einen poetischen Gehalt. Dieser aber gibt

sich in allgemeinerer Bedeutung kund, als sie das Wort und die Eindeutigkeit seiner Begriffe zu geben vermag.

Das formale wie das ideale Moment der Tonkunst ist damit angegeben. Die Grenzen, die der Musik als einer architektonisch-formalen Kunst gezogen sind, liegen, wie in der Definition angedeutet, darin, daß sich alle Einzelnheiten einer Tonschöpfung höheren Grades als ein Zusammengehörendes nach dem formalen Elemente begreifen und begründen lassen. Damit ist indessen der Begriff der musikalischen Logik keineswegs erschöpft. Es kommen Fragen der Tonalität und der Harmonik hinzu, und insbesondere ist auch die der Einheitlichkeit der führenden künstlerischen Ideen von Wichtigkeit, ein Begriff, der nicht etwa dadurch gegeben und verwirklicht ist, daß alle Themen eines Werkes einer und derselben oder einer ähnlichen Stimmung entstammen. Denken wir an *Beethoven*: bei ihm ist die Einheitlichkeit der Werke im höchsten Maße vorhanden trotz der gewaltigen Gegensätze, die sie entfesseln. Im Ausgleiche dieser Gegensätze liegt, wenigstens zum Teil, auch das ethische Moment, das sich der Tonkunst abgewinnen läßt, angedeutet.

Und die Grenzen der idealen Ausdruckswelt der Musik: läßt sich der dichterische Gedanke des schaffenden Musikers aus den durch sein Werk hindurchklingenden Stimmungen und den durch sie erregten Vorstellungen erklären, eine Erklärung, die im einen oder dem anderen Falle durch Lebens- und Weltanschauung des Tondichters eine nicht unwesentliche Stütze erfahren wird, erklärt sich also ein Tonwerk sozusagen aus sich selbst, so kann man von seinem Schöpfer sagen, er bleibe innerhalb der natürlichen Grenzmarken der Tonkunst. Nur wird freilich ein Unterschied zwischen der rein instrumentalen und der dramatischen Musik, die ganz andere Lebensbedingungen hat, zu machen sein.

Weiter wäre für den die Musik als Bildungsmittel abstrakt Wertenden die zum Teil schon gestreifte Frage nach ihrer ethischen Bedeutung zu entwickeln. Sie besteht nicht als ein absolutes. Und doch ist der Begriff von der Kunst nicht zu trennen. *Kant* und *Beethoven* gehören nicht nur als Philosoph und philosophischer Kopf zusammen; in die Gedankensphäre des Königsberger Weisen reicht auch des Komponisten Musik hinein. Das wird seinem ganzen Umfange nach freilich nur erkennen, wer in dieser wie in jener heimisch ist.

Die relative Bedeutung der Tonkunst ergibt sich auch, wenn wir untersuchen, wie weit Musik als Mittel des Ausdrucks einer Zeit und der sie tragenden kulturellen Ideen in Betracht kommen kann. Wer in der parfümierten, rhetorisch-pathetischen Welt Ludwigs XIV. heimisch ist, dem wird sich der deklamatorische, pointenreiche Stil der Oper *Lullys* ebenso leicht erscheinen wie die kokette Grazie der damaligen Klaviermusik. Für jeden anderen hat jene Musik nur eine besondere Musikfarbe. Diese wird erst durch die kulturgeschichtlichen Beziehungen zu einem Begriffe erweitert, der sich in erzieherischer Absicht verwenden läßt. Das gilt selbstredend für alle Zeiträume und ihre künstlerische Aussprache. Daneben bestehen natürlich Werte, die für alle Zeiten Geltung besitzen. Je mehr ihrer sind, je weniger ein Kunstwerk also nur an die Zeit seiner Entstehung gebunden erscheint, um so größere Bedeutung kommt ihm zu. Schließlich wäre noch auf die besondere Veranlagung einer Person oder eines Zeitraumes für die Werke einer einzelnen Gattung oder eines besonderen Stimmungs- und Empfindungsgebietes hinzuweisen.

Was demnach durch die Musik als Bildungs-Element gewonnen werden kann, liegt auf der Hand. Auch wenn, um nur von ihr zu reden, die Musik ihrer innersten Natur nach zur Schilderung konkreter Vorstellungen, bestimmter Zustände usw. nicht geeignet ist, da ihrer Sprache die nötige Eindeutigkeit fehlt; auch wenn die Musik als eine unter Umständen nachahmende Kunst von allen natürlichen Ereignissen und Erscheinungen nur deren allgemeine Erscheinungsformen durch ihre ähnlich gerichteten Tonverbindungen wird geben können, so wird sie doch dadurch an die unendliche Vielheit und Mannigfaltigkeit der Kräfte erinnern, die in derselben Richtung und Form in Bewegung sind. Hierdurch erscheint die Musik vorzüglich zum Ausdrucke der übersinnlichen, allgemeinen Kräfte geeignet. Und ist es ihr auch versagt, fertige Gefühle auszusprechen, so sind doch die Tonformen, die sie an deren Stelle mitteilt und denen an sich der Inhalt eines bestimmten Gefühls fehlt, keineswegs nur ein Unterhaltungsmittel: sie erinnern, wie *Lotze* sagt, an das tiefe Glück, das in der Möglichkeit und in der wirklichen Herrschaft solcher Formen über den Lauf der Welt liegt. Wenn irgend eine Kunst, so ist gerade die Musik in dem großen Reichtume ihrer anschaulichen Erscheinungen geeignet, ein Bild der Spinozistischen „Natura naturans" zu geben, jener weisen und schönen Ordnung, die Tausende beweglicher Kräfte in beglückender Harmonie zu einem Ganzen zusammenführt.

Ist demnach nicht zu bestreiten, daß die Musik als Mittel der Volkserziehung in Betracht kommen kann und muß, so entsteht doch auch sofort die Frage nach der ihr in dieser Fähigkeit gezogenen Schranke. Wir wollen, um völlige Klarheit in diesen Dingen zu bekommen, einzelne große Formtypen herausgreifen und betrachten.

Wir beginnen mit der Oper. Alles, was vor *Gluck* geschaffen wurde, ist für die Bühne der Gegenwart belanglos. Glucks Werke selbst werden in der unverantwortlichsten Weise vernachlässigt; unverantwortlich wegen der hervorragenden Stellung,

die der große Künstler in der Geschichte behauptet, unverantwortlich wegen des absoluten Wertes seiner Musikdramen. Keine Frage: Die griechische Götter- und Heroenwelt liegt dem Empfinden unserer Zeit recht fern, wenigstens dem der Allgemeinheit; das, was zum vollen Verständnisse jener mythischen Welt notwendig wäre, ein naiver Sinn, der all dem Heldentume und seinem Leben in unreflektierter Weise nahe träte, er geht uns ab. Wir empfinden die griechische Denk- und Anschauungsweise als etwas Fremdes, ihre objektive Ruhe als etwas Starres und Kaltes. Das Lebendige, rein Menschliche fehlt ihr nach unseren Begriffen, und so steht uns auch die Glucksche Musik in ihrer einfachen Größe und einer von aller theatralischen Pathetik freien Leidenschaftlichkeit gegenüber: wer sie als etwas Hohes erkennen und lieben will, muß jedem Anspruche an die Vielfarbigkeit des modernen Orchesters entsagen, seinen Musiksinn für einfache Verhältnisse einspannen lernen. Er wird dann ein reiches künstlerisches Leben erkennen, wird in Glucks Musik den wundersamen Abglanz der griechischen Kunst fühlen, mag auch von einem griechischen Kolorit im positiven Sinne in des Meisters Opern nicht gesprochen werden können. Daß aus diesem Grunde die Bemühungen der Gebildeten, Gluck für die Bühne der Gegenwart zurückzugewinnen, nicht ruhen dürfen, liegt auf der Hand. Hier haben wir ein Bildungsmittel, das in unvergleichlicher Weise den Schulunterricht ergänzen, die Jugend und die Gesamtheit des Volkes in eine fremde Empfindungswelt einführen, sie in ihr heimisch machen und sie Gesichtspunkte gewinnen lassen kann, die auch für die Wertung der modernen Kunst wichtig sind. Vor allem den einen, daß es bei der Kunst nicht ausschließlich auf Massenwirkung ankommen darf und auf gesuchte Gegensätze dazu. Auch bei Gluck hat sich der Meister in weisester künstlerischer Beschränkung gezeigt. So könnte gerade er wieder ein Führer in der Gegenwart werden. Gerade wie *Mozart*, auf den gleichfalls die Blicke unserer Zeit sich sehnsuchtsvoll zurückwenden. Ich brauche nicht zu betonen, daß es sich bei solchen Wünschen nicht um die äußere Nachahmung des Stiles handelt. Alle Kunst ist Menschenwerk, ist an ihre Zeit gebunden, und trägt mit dieser Zeit den Stempel des Vergänglichen. Nur ihren Geist, nicht ihre Gestalt lebendig zu machen und zu erhalten gilt es; es gilt den Geist der Lauterkeit und Wahrhaftigkeit, der Schönheit und Größe gegen rechnerisches Kalkulieren, das sich für Kunst ausgibt, gegen ein Experimentieren schlimmster Art wirksam zu machen. Daß gerade Mozarts Kunst, die strahlend heitere und klare, berufen sein wird, in der Folgezeit eine bedeutende volks- und kunstbildnerische Aufgabe zu erfüllen, begreift sich leicht: ihr wohnt jenes rein Menschliche, von dem ich schon sprach, im höchsten Maße inne. In tausend Zungen spricht es zu uns, ob wir seine Dramen, ob seine Instrumentalwerke auf uns wirken lassen. Diese rein menschliche Kunst aber, die auch *Haydns* Musik lebendig erhalten wird, brauchen wir, wenn wir nicht in aller modernen Spekulation, in allem künstlerischem Mystizismus zugrunde gehen wollen. Wir brauchen eine Kunst im Sinne *Goethes*, die den Menschen froh macht und frei, eine Kunst, die ihn erhebt und beglückt. Wir brauchen eine sozusagen voraussetzungslose Kunst. Die Romantik und insbesondere *Wagner* hat sich bemüht, den rein menschlichen Kern der germanischen Sagen und Mythenwelt zu finden und für die Kunst fruchtbar zu machen. Wir werden davon noch zu sprechen haben. Was uns die Wiener Klassiker bieten, ist in jedem Zuge eine rein menschliche, voraussetzungslose Kunst. Das gilt auch für ihre Opernwerke, obwohl ja zu sagen ist, daß, wer die Beziehungen der „Zauberflöte" zur freimaurerischen Bewegung im damaligen Österreich, wer den politischen Untergrund von „Figaros Hochzeit" und seinem Vorbilde, *Beaumarchais*' Lustspiele, kennt, diese Schöpfungen tiefer zu würdigen imstande ist als einer, der naiven Sinnes zu ihrem Genusse kommt. Doch brauche es derlei Kenntnis zum rein ästhetischen Genießen nicht. Die gleichen Gedanken drängen sich auf, wenn wir die Geschichte der Oper weiter verfolgen. Häufig wird der Hörer, vergleicht er eine Oper mit dem ihr zugrunde liegenden Drama, eine Einbuße in der Opernfassung des Stoffes erkennen müssen. Aber auch das Gegenteil findet sich freilich, und wirft man vergleichende Blicke auf die Einzelerscheinungen ganzer Kulturepochen, so ergibt sich, daß die Musik gegenüber der Dichtkunst manchmal den Vorrang behauptet. Man denke nur an *Bach* und seine Dichter, an die Anakreontiker des 18. Jahrhunderts und die Musik *K. Ph. Em. Bachs* und *Haydns*, denke an die romantischen Dichter und Musiker! Was sind uns heute noch die phantastischen Lustspiele *Tiecks*, wie blüht ihnen gegenüber der „Freischütz" in leuchtender Jugendkraft! Auch derlei Kunst erschließt sich dem Volke von selbst: hier schlägt ja sein eigenes Herz, hier leben seine fröhlichen und sinnigen Gebräuche, hier spricht der Geist des Volkes selbst zu ihm und erzählt von den helfenden oder Unheil spendenden nächtigen Gestalten, mit denen der in und mit der ungebrochenen Natur lebende Sinn der Vorzeit das All bevölkerte.

Das, was der Genuß dieser Werke zur Vorbedingung hat, ein gewisses Gefühlsverständnis, ist jedem Hörer angeboren. Mehr als Gefühlsverständnis hat auch Wagner nicht für die Aufnahme seiner Werke vom Durchschnittshörer verlangt, und es ist kein Zweifel, daß sich alle seine Musikdramen so verstehen lassen, selbst das schwerstwiegende, „Tristan und Isolde". Aber auch wer den rein menschlichen Kern dieses Werkes faßt, Liebe, die auch im Tode nicht von sich läßt, oder den des „Ringes des Nibe-

lungen“, der den Fluch kündet, der nach germanischen Anschauungen auf dem Golde liegt — dem feinen Geäste der Dichtungen, dem vielverschlungenen architektonischen Baue der Musik wird ein solcher Hörer nicht gerecht werden. Wer da zum vollen Verständnisse vordringen will, muß sagengeschichtlicher Dinge, muß philosophischer Begriffe mächtig sein, muß sich hineinarbeiten in die bunte Welt der musikalischen Motive und die wechselvolle Rolle, die sie im dramatischen Ganzen der Werke zu erfüllen bestimmt sind. Ohne die Erfüllung dieser Voraussetzungen lassen sich Wagners große Schöpfungen für die Allgemeinheit nicht dauernd nutzbar machen. Die Frage, ob es überhaupt wünschenswert erschiene, ein Werk wie „Tristan“ dem Volke ganz zu erschließen, wird davon gar nicht berührt, auch die andere nicht, ob sich Wagners heißer Wunsch erfüllt hat, den Deutschen mit seinem Musikdrama eine Gabe zu hinterlassen, die, wie die klassische Tragödie der Griechen, als aus dem Geiste des Volkes selbst hervorgegangen bezeichnet werden kann.

Das, was über die Oper gesagt wurde, findet leicht auch Anwendung auf die großen Chorwerke, von denen die der Neuromantiker *Berlioz, Liszt, Bruckner* u. a soviel an heftig umstrittenen problematischen Zügen enthalten und so an ganz bestimmte Voraussetzungen gebunden sind, daß sie gar wohl geeignet erscheinen, einem ästhetisch nicht sorgsam geschulten Kopfe die Grundbegriffe von der Kunst zu erschüttern und unheilvoll zu verwirren. Hier wird eben, wenn auch nicht überall, versucht, die der Musik eingeborenen formalen Gestaltungsgesetze zu verneinen und an ihre Stelle den Aufbau der Musik entsprechend einer zugrunde gelegten konkreten Gedankenreihe zu vollziehen. Ich werde später zu zeigen haben, daß derlei die Musik nur in sehr bedingter Weise leisten kann.

# Lose Blätter.

## Das Beethoven-Musikfest zu Halle a. S. am 20. und 21. Mai.

Von Paul Klanert.

Dem Zuge der Zeit folgend versuchte es nun auch die alte Saalestadt mit einem Musikfeste. Sie griff damit alte Traditionen von neuem auf. In früheren Jahren hat Halle mit solchen Festen eine gewisse Berühmtheit erlangt und Nachfolge gefunden. Die bedeutendsten Veranstaltungen fanden 1829 unter Ritter von Spontini, 1830 unter dem „Weltgerichts“-Schneider und 1856 unter Rob. Frang (u. a. Händels „Messias“ mit Jenny Lind) statt. Diesmal galt das Fest von der ersten bis zur letzten Note unserem grofsen Meister Beethoven.

Ein Orchesterkonzert gab dem Ganzen eine überaus glänzende Eröffnung. Im Programm waren Werke vertreten, die weniger den kämpfenden, den das Ewig-Leidende im Menschen überwindenden Beethoven zeigten, als vielmehr das positivste Element seiner Kunst, das Lebenbejahende, das kraftvoll Heitere aufdeckten: die noch ganz Mozartisch anmutende, hier und da aber schon die Tatze des Löwen verratende 1. Sinfonie — das den Marsch- und Polonaisenrhythmus bevorzugende, seinem geistigen Gehalte nach nicht allzu schwer wiegende Tripelkonzert — die elf voll Witz und Laune steckenden Mödlinger Tänze, die Hugo Riemann aufgefunden hat — und endlich die 7. Sinfonie, die unter diesen Schöpfungen gewifs die mannigfaltigste Ideenwelt aufweist, in ihrem Grundzug aber auch das Gepräge einer heiter gestimmten Natur trägt. Beim Tripelkonzert wurden die drei konzertierenden Instrumente von *Artur Schnabel* (Klavier), Prof. *Karl Klingler* (Violine) und *Artur Williams* (Violoncello) — sämtlich aus Berlin — gespielt und zwar in ausgezeichneter gegenseitiger Anpassung. Namentlich erwiesen sich die Vertreter der beiden Streichinstrumente — Klavier tritt ja dagegen mehr oder weniger zurück — als echt empfindende, über vollendete Technik und edelschönen Ton verfügende Musiker. Als Dirigent fungierte *Eduard Mörike*. Er brachte die Werke in kerngesunder Auffassung, mit äufserster Schärfe in der Herausarbeitung der schneidenden Gegensätze und mit bemerkenswerter Grofszügigkeit heraus. Kleine rhythmische Schwankungen im Zusammensein der Gruppen und gelegentlich freieste Behandlung eines Zeitmafses wollen und können der Gesamtleistung Mörikes wenig anhaben. In dem Berliner Philharmonischen Orchester, das in seiner normalen Stärke (12 erste Violinen, 8 zweite, 8 Bratschen, 6 Celli usw.) zur Stelle war, stand dem Dirigenten ein hervorragender Klangkörper zur Seite. Streicher wie Bläser sind von hervorragender Güte, entfalten grofsen seelischen Ausdruck und entwickeln bewundernswerte Klangschönheit und Tonfülle. Der Zusammenklang ist ein ideal ausgeglichener. In feinfühligster Hingabe an die Intensionen ihres Führers leisteten die Spieler Gefolgschaft. Bei den Wiener Tänzen, die unter dem bezeichnenden Titel „Wie unsere Urgrofseltern tanzten“ bei Herm. Beyer & Söhne seinerzeit erschienen, glänzten die Solisten des Orchesters, die Herren Thornberg und Bassermann (Violine), Perdus (Bafs), Conrad und Audilet (Clarinette), Harzer und Reinicke (Flöte), Repky und Otto (Horn), Leuschner (Fagott). Es hätte nur noch gefehlt, diese musikalischen Habitués der Landstrafse wären im Kostüm der damaligen Zeit erschienen — und das Bild hätte auch im Äufseren Echtheit gehabt. Orchester und Eduard Mörike sahen sich durch Überreichung grofser Lorbeerkränze in den Farben der Stadt geehrt.

Als zweite Veranstaltung folgte eine Kammermusik des Berliner Klingler-Quartetts (Karl Klingler, Josef Rywkind, Fridolin Klingler, Artur Williams) unter Mitwirkung des Künstlerehepaares *Schnabel-Behr*. Die Künstler spielten zwei Streichquartette, darunter das eigenartige dritte der Rasumowsky-Quartette Op. 59, und mit dem musikalisch hochgebildeten *Artur Schnabel* am Klavier das grofse B dur-Trio Op. 97 und erwiesen sich als eine erstklassige Vereinigung, die vielleicht nur im Klanglichen von anderen Quartetten übertroffen wird. *Therese Behr*, von ihrem Gatten poetisch begleitet, sang mit der ihr eigenen Ausdruckstiefe und geistvollen Auffassung eine lange Reihe

Beethovenlieder. Die Stimme hat leider viel von dem früheren Glanze verloren, auch befriedigten Intonation und Aussprache nicht ganz. — Als Krönung des ganzen Festes folgte nun im Stadttheater — leider nicht in der Kirche, die dafür der gewiesenste Ort wäre — eine Aufführung der Missa solemnis. Der berühmte Brucknerkenner *Ferdinand Loewe* aus Wien hatte die Leitung. Er imponierte mit seiner Ruhe und Bestimmtheit und wurde in seiner Auffassung mehr dem betenden, in Andacht versunkenen Beethoven denn dem kämpfenden, ringenden gerecht. Seine Begabung, grofse Massen zusammenzuhalten, erschien in glänzendem Lichte. Ohne kleine Malheure, wie das bei einem ad hoc gebildeten Chore und der aufsergewöhnlichen technischen Schwierigkeit des Werkes kaum anders zu erwarten war, ging es trotzdem nicht ab. Der Chor hielt sich im allgemeinen tapfer und sang einiges (wie im Credo und Sanktus) recht gut. An dem Berliner Philharmonischen Orchester (das Violinsolo im Benediktus spielte mit edel-warmem Tone Konzertmeister *Thornberg*) hatte man wieder seine helle Freude. Das Soloquartett bestand aus *Aaltje Noordevier-Reddingius, Pauline de Haan-Manifarges, Felix Senius, Thomas Denys*, eine hinsichtlich der tonlichen Verschmelzung geradezu ideale Stimmenkombination. Auch in der Prägung des Empfindens und in der Kraft des Gestaltens liefsen diese Künstler keinen Wunsch unerfüllt. Sie haben jedenfalls unvergefsliche Eindrücke hinterlassen.

Es wäre nun für Halles Ruf als Musikstadt wertvoller gewesen, wenn die künstlerischen Kosten des Festes hätten aus eigenen Mitteln bestritten werden können. Dazu fehlt es aber noch an allen Ecken und Enden, vorläufig wenigstens. Es leuchtet ein, dafs mit der Verpflichtung des Berliner Orchesters und der vielen illustren Künstler das pekuniäre Risiko Hand in Hand geht, und so war von vornherein mit einem erheblichen Defizit zu rechnen. Der Gedanke eines Musikfestes bleibt dennoch etwas Idealistisches, genau wie die Gesinnung des kunstbegeisterten Mannes, der das Defizit von ca. 10000 M bereitwilligst gedeckt hat. Es ist der Geh. Kommerzienrat Dr. Heinrich Lehmann, der übrigens auch der Stadt Halle kurz nach dem Musikfeste gegen leicht zu erfüllende Bedingungen 300000 M zur Erbauung eines modernen Konzerthauses schenkte.

## Ein ungedruckter Brief Otto Nicolais.

Mitgeteilt von Georg Richard Kruse.

(Fortsetzung und Schluß.)

(Nachdruck verboten.)

Am 22. Abends kam ich wieder in Rom an. Wie todt ist es gegen Neapel! Doch das ist für einen Künstler auch wieder recht gut, denn ich will die nachfolgenden Monate ganz dem Studium der alten Musik widmen und da ich im Winter für meine eigene Ausbildung so wenig gethan habe, dies nun nachholen.

Meine Reise nach Neapel hat mich 86 Scudi gekostet; demnach besitze ich jetzt noch 450, also etwa 700 preuß. Thaler, welche ich in der Bank zu stehen habe.

Schade nur, daß ich von meinem Gehalt (13 Scudi monatlich) nicht leben kann, sondern nun was ich im Winter durch meinen Privatfleiß verdient habe, im Sommer zusetzen muß, um im Dienst des Königs leben zu können. Jedoch wird er wohl in diesem Jahre auch durch eine Gratification diesem Übelstand abhelfen, worauf ich um so mehr rechnen zu dürfen glaube, da Herr Bunsen mir jetzt recht gewogen zu sein scheint. Auf jeden Fall ist es ein großes Glück für mich, eine kleine Summe zu besitzen und dies wird, wenn ich Italien verlasse oder meine Stelle wenigstens aufgebe, welches ich — den Finger auf dem Munde! — spätestens im nächsten Frühjahr zu thun gedenke, da ich hier nicht versauern kann und will, zum Fortschreiten in den mir vorgesetzten Lebensplänen von größter Wichtigkeit sein.

Ich werde nun auch die Freude haben können, meiner guten Mutter durch Übersendung einer kleinen Summe, begleitet von einem Bilde, um welches mich Sophie dringend bittet, einen Beweis meiner kindlichen Liebe zu geben. Das wird in diesen Tagen auch geschehen, und heute gehe ich zum erstenmal zum Maler Bruny, meinem Freunde. Ein anderer Freund, Rachetti, will mich in Öl malen, jedoch trifft er schlecht.

Zur Osterwoche schickte ich durch Vermittlung des Herrn Bunsen eine kleine Arbeit, Choräle und dazu gehörende Antiphonen (eine Bunsen'sche Idee, diese Antiphonen) enthaltend, an den König, der sie freundlich aufgenommen und gesagt hat, er wolle sie sich vorsingen lassen. Ich denke immer, man muß bei Hofe immer von Zeit zu Zeit anklopfen, damit man nicht vergessen wird.

Außer in meiner Akademie habe ich in diesem Winter noch einmal öffentlich gespielt, im Concert des ersten hiesigen Violinisten Angelini; ich spielte wieder dieselbe Fantasie über Thema's aus Norma, denn mit wirklich deutscher Instrumentalmusik darf man Italienern nicht kommen! Wie freue ich mich darauf, einmal wieder etwas der Art zu hören! So hat doch jedes Land seine eigenthümlichen Schönheiten! Die Instrumentalmusik ist wirklich eine Schönheit Deutschlands! — In demselben Concert wurde auch mein Quartett, welches ich zu dem Ende eiligst beendigte (letzten Satz) vorgetragen, aber niederträchtig! wie sollen diese Menschen auch ein neues Quartett eines deutschen Tonsetzers nur begreifen? wie viel weniger also ordentlich vortragen!

Von der hiesigen „Congregatio Musicorum Urbis sub invocatione Sanctae Caeciliae“ habe ich ein Diplom als membro onorario erhalten. Es ist auf einem großen Pergamentbogen gedruckt und ertheilt mir unter einem breiten Salm von Worten tutti i diritti, prerogativi etc. etc. secundo le leggi, al pari ai maestri di quest' alma alta u. s. w. Es ist dummes Zeug, denn es ist keine Ehre, ein Ehrenmitglied schlechter Musiker zu sein; dennoch hat es mir, als eine Aufmerksamkeit und Anerkennung von ihrer Seite Freude gemacht.

Den 2. Juni. Gestern Abend wohnte ich im hiesigen Teatro Valle der Aufführung der — Muta di Portici bei! O laß mich schweigen! Nein, es ist niederträchtig! Wie schlecht die Opern hier gegeben werden, das fühlt man dann um so mehr, wenn man eine hört, die bei uns auch gegeben wird. Und dann, eine Oper in welcher Aktion die Hauptsache ist! Nein, ihr meine guten Römer, da laßt nur eure Hände davon und bleibt bei eurer eingefleischten Weise, die Oper als eine Zusammenflickung einzelner Singstücke anzusehen! Hierüber kommt ihr nicht hinaus! Wie soll auch also eine Musik wie die, als Masaniello wahnsinnig ist, auch nur zum 100. Theil begreiflich sein?! Wenn das, was ich gestern sah, die Stumme von Auber wirklich war, so hat auch jener alte griechische Philosoph recht, welcher den Menschen für ein 2beiniges ungefiedertes Geschöpf ausgab, d. h. für einen gerupften Hahn! Pfui! über diese Barbaren! — Die Theater fangen übrigens um 10 Uhr an und dauern beinahe bis 2.

Das ist wohl sonst in Italien Sitte gewesen, doch sollten es die guten Menschen jetzt anders machen, da die Natur sich umgekehrt zu haben scheint und die Nächte jetzt hier empfindlich kalt sind. Ich werde wohl jetzt wenig ins Theater gehen, obwohl ich sonst ein großer Liebhaber dieses Vergnügens bin.

Mein Gesundheitszustand ist in dieser ganzen Zeit meist recht gut gewesen, wenigstens gewiß viel besser, als er in Deutschland war. Seit einigen Tagen leide ich an heftigem Magenübel, doch das wird wohl bald vorbei sein!

Vor einigen Tagen schrieb ich an Baini, der vielleicht der einzige lebende Mensch ist, der eine vollkommene Kenntniß Palestrina's und der alten Musik besitzt, und bat ihn mich zu unterrichten und 1 Scudo für die Stunde anzunehmen. Er hat jedoch erklärt, es zwar thun, aber nichts dafür haben zu wollen. Ich will nun tapfer an dieses Studium gehen, und Bunsen ist darüber sehr zufrieden. Er ließ mich gestern zum Mittag einladen, um mit mir über diesen Gegenstand zu sprechen und sagte, er würde nächstens den König

von diesen meinen löblichen Studien in Kenntniß setzen. Immer zu! — ich thue das alles nicht aus Rücksichten, nicht für ihn, nicht für Keinen in der Welt, ich thue es, weil ich es aus eigner Einsicht für nöthig halte, und ich habe in heftigen Disputen den Herrn Capitolinern, sowie auch häufig andern Leuten oftmals genug gezeigt: daß ich zu störrig bin (nenn' es gelinde Künstlerstolz), um aus Rücksicht für den oder jenen, für dies und das, irgend etwas zu thun, zu glauben, oder zu sagen, was mir nicht wirklich ums Herz ist. Und am allerwenigsten in der Musik! — — Ich habe nach meiner Zurückkunft von Neapel einstweilen ein Zimmer für tägliche Bezahlung genommen und erwarte hier das Hinausziehen der Familie Bunsen, welche wieder nach Frascati geht; — wenn sie fort sind, welches in diesen Tagen geschieht, dann beziehe ich ein Zimmer im Capitol in ihrer Wohnung, welches ich während der Sommermonate unentgeltlich haben werde. Doch werde ich wohl, besonders wenn es sehr heiß werden sollte und meine Stunden mit Baini vorbei sind, wovon morgen die erste ist, auch noch aufs Land ziehen, wie im vorigen Jahr. Ich habe übrigens wie Du weißt schon im vorigen Jahre bei Baini studirt. —

Nun will ich an den Schluß gehen, denn mit dieser Seite muß geschlossen sein! Ich sehe also nun einem recht baldigen Schreiben von Dir entgegen, aber einem, das dem meinigen an Ausführlichkeit ein bischen gleichkommt. Ich habe Dir nun wenigstens eine Übersicht gegeben, doch ich hoffe, Du wirst es auch thun. Ich bitte recht herzlich darum. Ist Georg von Bredow zurückgekehrt? Grüße alle, die sich meiner freundlich erinnern. Ich umarme sie, mit meinem ganzen lieben Deutschland zusammen, in Gedanken!

Ich will nicht rechnen: aber Deine 6 Briefe sind kaum so lang, als dieser einer! Ist das christlich? Mit der Elle, mit der man Dir mißt, sollst Du nicht messen, aber mit einer längeren! Schreibe, ich bitte Dich, bald!! morgen schon! —

Mit Freri bin ich ausgesöhnt, mit der Marchese — mehr als zu viel!

Dein letzter Brief hat manche trübe Stelle. So laß doch endlich das Prophezeien sein und besonders den bösen Artikel von den 3 Jahren. Ich fühl' es, Du möchtest mich gerne, gerade herausgesagt, glücklich verheirathen und im Schooße der Familie auszuruhen anfangen! Wie schön wäre das! — — es geht aber leider noch nicht! ich habe noch zu viel vor mir, zu viel unruhiges Leben und Reisen. Und dann, wo ist eine Frau für mich? -- Ich Stockfisch kann mich ja gar nicht verlieben, d. h. so recht aus Herzensgrund! Das kommt nur selten, und dazu ist auch noch etwas in dem äußersten Winkel sitzen geblieben — doch lassen wir das! Kurz: es ist mir nicht darnach zu Muth! ich werde wohl wie Beethoven sterben!

Am 9. d. Monats bin ich 25 Jahr alt!! Also wenigstens $^1/_3$ des allerlängsten Menschenalters ist zurückgelegt! Und was ist gethan? — so wenig! Nichts! — keine Oper noch!! Ob denn hier kein Plätzchen für Dich ist? Ach, lieber Vater, darüber ist viel zu sagen!

Du siehst, daß ein deutscher Musiker in diesem Lande wohl etwas verdienen kann, so wie ich überhaupt überzeugt bin, daß ein ordentlicher Deutscher in jedem Fache hier sein Glück machen muß, da die Italiener so faul sind und so schlecht arbeiten — soll ich Dich aber aus Deutschland hetzen, in Deinem Alter? Und sollst Du wieder hier leben, wenn ich dort sein werde? Denn ich will bald aus Italien! Nein, nein! Noch mußt Du aushalten, bis ich von meinen nothwendigen Studienreisen zurückkomme. Dann hoffe ich doch, im Staate eine Stelle zu haben, und dann — dann! — wird auch wohl die Frau kommen und die Enkelchen auf Deinem Schooß — und Dein Feierabend und Dein Ausruhen an meinem Busen! und Dein Pfeifchen und Kaffeechen in seliger Sonntagsruhe! Wie Gott will! Künstlerleben und Ruhe! Regen und Sonnenschein — Tag und Nacht! oder besser — Tag und Abend!"

(Unterschrift fehlt.)

* * *

Der vorstehende Brief, 16 ganz eng geschriebene Quartseiten umfassend, stammt aus der Zeit, als Nicolai Organist an der preußischen Gesandtschaftskapelle im Palazzo Caffarelli war, ein Amt, dem er seit Anfang des Jahres 1834 vorstand. Wie wenig er in Ausübung seiner Funktion mit seinem Chef, dem Ministerresidenten Karl v. Bunsen, dem gelehrten und um die Altertumswissenschaft wie um die Hebung der Kirchenmusik viel verdienten Diplomaten in den künstlerischen Anschauungen übereinstimmte, spricht sich nur allzudeutlich in diesen Zeilen aus. Zu Ostern des Jahres 1836 trat Nicolai denn auch aus dem Staatsdienst und verfolgte seine auf die Opernkomposition gerichtete Laufbahn als freier Künstler. Die erwähnte Generalin v. Lepel, eine Engländerin, war die Gattin des Adjutanten des Prinzen Heinrich von Preußen, die der General, obschon bereits in den sechziger Jahren stehend, kürzlich erst geheiratet hatte.

Horace Vernet, der berühmte Maler lebte damals als Direktor der französischen Akademie in Rom. Sein Haus war der Sammelpunkt der ganzen Kunstwelt in der ewigen Stadt. Mit seiner Tochter Louise und Ambroise Thomas, der als Pensionär der Akademie satzungsgemäß sich zwei Jahre hier aufhalten mußte, musizierte Nicolai des öftern.

Delle. Unger ist die unter dem späteren Doppelnamen Caroline Ungher-Sabatier bekannte gefeierte Sängerin, die bei der Uraufführung von Beethovens 9. Sinfonie unter Leitung des Meisters mitwirkte und von der Rossini sagte, sie habe „ardeur du Sud, énergie du Nord, poitrine de bronce, voix d'argent, talent d'or". Nikolaus Lenau, dessen Braut sie ein Jahr lang war und der sie als Maria in seinem „Faust" verewigt hat, nennt sie „eine der höchsten Naturen, die wir auf Erden zu verehren haben". Sie ward Nicolai später durch Empfehlung seiner Erstlingsoper „Enrico II" sehr nützlich und sang bei der Uraufführung auch die Leonora di Guienna, allerdings nicht zur Zufriedenheit des Komponisten. 1877 starb sie als 77jährige Greisin.

Marie Malibran, die Schwester der jüngst verstorbenen Sängerin Pauline Viardot und Manuel Garcias, des berühmten Gesanglehrers und Erfinders des Kehlkopfspiegels, stand im letzten Jahre ihres kurzen und ruhmreichen Lebens. Ihr Hinscheiden am 23. Sept. 1836 wurde die Veranlassung zu Nicolais erstem Bühnenwerke, einer Chor-Kantate auf den Tod der Künstlerin, die am 21. Oktober auf dem Teatro communale in Bologna zur Aufführung kam, durch schlechte Ausführung der lebenden Bilder aber um den Erfolg gebracht wurde. Am Abend bei Vernet sang Nicolai mit der Malibran zusammen, und über Nacht komponierte er auch ein Rondo über ein von ihr aufgebrachtes Thema.

Ludwig Landsberg, Violinist und Kapellmeister, 1807 zu Breslau geboren, erwarb sich dank Nicolais Einführung eine ausgezeichnete Stellung in Rom, wo er 1858 starb.

Die „allerschönste Frau" in Posen, Berta W., die Nicolai auf dem Logenball an Königs Geburtstag, 3. August 1832, kennen lernte, als er dort seinen Vater besuchte und für die Einweihung des Domes seine D dur-Messe schrieb, lebte noch Jahre lang in seiner Erinnerung fort. Im nächsten Jahre noch schreibt er, daß die Gefühle gegen sie die schönsten seines Lebens waren und bleiben werden und ruft aus: Liebe, Liebe! sie ist doch das Höchste auf Erden!! —

Eduard Grube, der nachmalige Staatsrat und Professor an der Universität zu Dorpat und Breslau, als der „Wurm-Grube" im Kreise der Zoologen bekannt, zwei Jahre jünger als Nicolai, starb 23. Juni 1880 in Breslau. Er war der Vater des bekannten Bühnenleiters Geheimrat Max Grube in Meiningen.

Julius Troschel war der Berliner Bildhauer.

Gottholds Bänke: das Friedrichs-Gymnasium in Königsberg, dessen Direktor Friedrich Aug. Gotthold, ein verdienter Schulmann, beachtenswerter Metriker und ein Meister in der Musik war.

Nicolais Mutter, geb. Wilhelmine Lauber, seines Vaters erste Gattin und kurze Zeit nach Ottos Geburt von ihm getrennt, heiratete später einen Dr. med. Berson, von dem sie die Tochter Sophie hatte, und lebte in Warschau.

Das Porträt Nicolais von dem russischen Maler F. Bruny wurde lithographiert und neuerdings vielfach reproduziert. Von dem Bilde Rachettis fehlt leider jede Spur.

Giuseppe Baini, Kapellmeister der Sixtina, der Biograph Palestrinas, dessen Werke er auch schon damals herausgeben wollte. Ein Unternehmen, das erst später durch deutsche Herausgeber zustande kam.

Georg v. Bredow auf Wagenitz bei Friesack in der Mark war Nicolais Schüler in Berlin gewesen und suchte, als er im Oktober 1834 mit Graf Schulenburg und einem Franzosen de Bosc in Rom war, seinen ehemaligen Lehrer auf. Noch mehr als früher schlossen sie sich hier freundschaftlich aneinander und tauschten das brüderliche Du. Als Nicolai 1847 von Wien aus wieder nach Berlin kam, wurden die Beziehungen wieder erneuert, und Nicolai weilte öfter bei dem Freunde auf Wagenitz. Dieser erhielt auch die erste Nachricht von Nicolais plötzlichem Tode am 11. Mai 1849.

Freri war der Freund der Marchesa Aracieli, in deren Haus Nicolai viel verkehrte.

Unter den erwähnten Kompositionen Nicolais bilden die Drei italienischen Canzonetten eine bibliographische Seltenheit ersten Ranges. Es ließ sich noch nicht feststellen, um welche Kompositionen es sich handelt.

Das Streichquartett in B dur, dessen Entstehungsgeschichte hier mitgeteilt wird, das einzige was Nicolai geschrieben hat, war im Nachlasse noch vorhanden, auch im vierhändigen Klavierauszuge. Heut ist es spurlos verschwunden.

Die Norma-Phantasie zeigt folgende Widmung auf dem Titelblatt: composée et très-respectueusement dediée à Son Altesse Royale Madame la Princesse Guillaume de Prusse née Princesse de Saxe-Weimar par Othon Nicolaï. — Die damalige Prinzessin Wilhelm namens Augusta („meine Schönheit" nennt sie Nicolai in einem Briefe) wurde dann die erste Kaiserin des neuen deutschen Reiches.

Daß er noch keine Oper geschrieben, sollte ihn nicht mehr lange quälen. Schon im nächsten Jahre komponierte er die erste Nummer zu „Rosmonda d'Inghilterra", die er in Wien vollendete und 1839 in Triest unter dem Titel „Enrico II." zur Aufführung brachte. Auch das Final-Quintett einer Oper „La figlia abbandonata", von der er aber nur noch eine weitere Nummer schrieb, entstand noch in Rom. Auffälligerweise erwähnt er hier einmal gar nichts von seinen geistlichen Kompositionen, unter denen der im Juli 1834 vollendete 54. Psalm sonst oft seine Feder in Bewegung setzt. Die Kirchenmusik, mit der er seine Laufbahn begann, sollte auch den Abschluß seines Künstlerlebens begleiten. Am 9. Mai 1849 leitete Nicolai zum letzten Male ein Konzert im Berliner Dom, zwei Tage darauf war er gestorben. Dauernden Nachruhm errang er sich freilich einzig durch seine Oper „Die lustigen Weiber von Windsor".

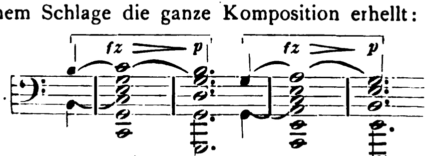
---

## Franz Schubert.

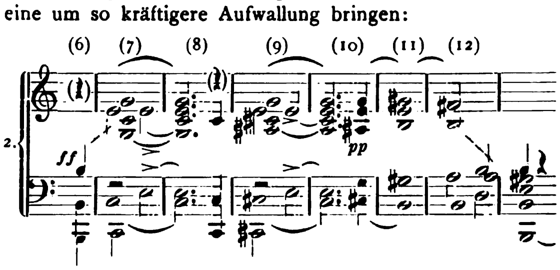
„Grenzen der Menschheit" (Goethe).

Von Dr. A. Schering.[1])

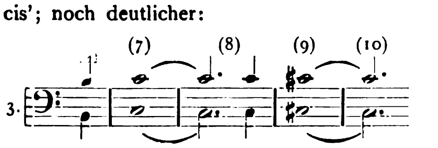
Die gewaltige Komposition Schuberts gliedert sich, dem Inhalte der Dichtung entsprechend, in fünf ungleiche Teile. Der erste, von einem Vorspiel eingeleitet, schliefst bei den Worten „tief in der Brust", der zweite vor den Worten „Steht er mit festen, markigen Knochen"; der vierte beginnt bei „Was unterscheidet Götter", der fünfte bei „Ein kleiner Ring". Alle fünf Teile werden belebt von dem Auftaktsmotiv des ersten Taktes, dessen richtige Auffassung mit einem Schlage die ganze Komposition erhellt:

1. 


Sein Charakter unterliegt im Verlaufe vielfachen Wandlungen. Hier im Vorspiel ist es unzweideutig als Träger des göttlich Erhabenen im Sinne des „uralten heiligen Vaters" der ersten Textzeile zu verstehn, an die der Tondichter bei der Konzeption naturgemäfs zuerst anknüpfte. Diese Auffassung wird verbürgt einmal durch den leidenschaftslosen Auf- und Abstieg in Sekundenweite, dann durch die reine Dreiklangsharmonik (Plagalwendung von der IV. zur I. Stufe der Tonart), die als Symbol des Gesunden, Elementaren gilt und später in Gegensatz zu den in Verbindung mit dem Begriff „Mensch" auftauchenden Dissonanzen und chromatischen Bildungen tritt. Dazu kommt die sonore Resonanz der tiefen Lage. Man ist versucht an Posaunenklang zu denken. Zugleich aber wird man doch auch gewahr, dafs sich bei aller Hoheit und Milde (vergl. die ausgesprochene weibliche Endung des Motivs) ein gewisser Ernst, ja Strenge in dem Motiv ausprägt, angezeigt durch den energischen, leeren Auftakt und durch das *fz* auf dem vollen Akkord, dessen „Grollen" sich freilich sofort wieder bis zum *p* abschwächt. Der sequenzmäfsige Abstieg dieses Hauptmotivs in die tiefsten Lagen des Klaviers ohne Wiederholung des *sf* im 5. Takte und der im 6. Takte vorgehaltene Quartsextakkord wecken in der Empfindung den Widerhall einer sich beruhigenden Leidenschaft, hier also der Strenge. Dafs in der Tat diese ersten sechs Takte nur ein Ausweichen, kein Vorgehn bedeuten, zeigt sich in den folgenden drei Takten (7—9), die eine um so kräftigere Aufwallung bringen:

2. 


Hier ist zunächst einem Mifsverständnis vorzubeugen. Die melodische Bewegung von Takt 6 zu 7 lautet nicht etwa h g' (Sextenaufstieg), ebenso von Takt 8 zu 9 nicht c' g' (Quintenaufstieg), sondern wie im Beispiel angedeutet h c' und c' cis'; noch deutlicher:

3. 


d. h. die Sekundenschritte des Hauptmotivs werden beibehalten. Die hinzutretenden übrigen Akkordtöne denke man sich, Posaunenbegleitung angenommen, als von Hörnern nach einer Auftaktspause (𝄽) als erschreckende „Stöfse" hinzugebracht. Erst vom letzten Viertel des 10. Takts an geht die Melodiebewegung in die Oberstimme über. In dieser aufwärts drängenden chromatischen Bewegung der Bafs- und Mittelstimmen, die als selbstverständlich ein Crescendo einschliefst, drückt sich starke, leidenschaftliche Aktivität aus. Die dynamische Vorzeichnung ist *ff*; dazu schlägt mitten in den 7. Takt eine scharfe Oktaven-Synkope (e). Die Spannung, die das Fortbestehn des *fz*-Akkords bis über die Mitte des 8. Takts mit sich bringt, wächst, als sich im folgenden Takt das Schauspiel auf vermindertem Septimenakkord (ais cis e g) wiederholt. Das ist Zorn und Unwillen! Zeus droht! Aber der Dichter kennt ihn und weifs, dafs diese Aufwallung nur Sekunden dauert. Die Spannung löst sich denn auch sofort in Gestalt der *pp* gegebenen, durch die feine chromatische Ausbeugung von g

[1]) Aus der binnen kurzem im Verlage von Quelle & Meyer, Leipzig, erscheinenden Schrift des Verfassers „Musikalische Bildung und Erziehung zum musikalischen Hören" (Bd. 85 der Sammlung „Wissenschaft und Bildung").

nach gis gewonnene Wendung zum Quartsextakkord auf H (11. Takt). Sie klingt wie eine Versicherung ewiger Milde und Gnade. Erst jetzt ist mit E dur der Tonartenkreis erreicht, in dem sich der Gesang hauptsächlich abspielen wird, was beweist, dafs dieser Instrumentalprolog nicht als blofse „Einleitung" zum Gesang, sondern als ein kleines Stimmungsgemälde für sich aufzufassen ist. Zu dem ausgehaltenen Dominant-H der Bässe, das die Dauerhaftigkeit der ebenversprochenen Gnade zu bekräftigen scheint, singen die Oberstimmen dreimal, das letztemal mit unverkennbar dramatischem Pathos, den Quintenabstieg fis'—h in halben Noten. Man darf dabei auf Grund späteren Vorkommens dieses Motivs (Takt 28—31) an die Gebärde des dreimal Segnens denken. Hiermit schliefst die Exposition und ihre Schilderung des unnahbaren und doch so leidenschaftlichen olympischen Allvaters.

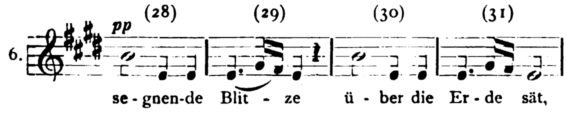
Im Anschaun dieser Gestalt versunken, beginnt der Sänger, ein Bafsbariton, die Macht dieses Gottes zu feiern. Sein Gesang hat eine eigene Weise. Mit epischer Breite beginnt er, feierlich auf die Töne des E dur-Dreiklangs gebaut und durch Abstieg in die tiefste Lage der Stimme dem Gefühl der Ehrfurcht Rechnung tragend:




Hierzu dauern die griechischen „Walhal"-Motive des Vorspiels, wie man sie etwa nennen könnte, fort, im 18. Takte durch ein strenges g, im 19. durch einen feierlichen Vorhalt gewürzt. Die Gesangsphrase wiederholt sich auf den Worten „mit gelassener Hand":

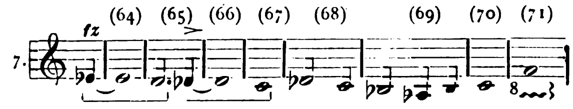



wobei die gleitenden Achtel des 22. Taktes als zarte Andeutung der Gebärde, das angehaltene h auf „Hand" als Reminiscenz an die Bedeutung des Orgelpunkts H am Ende des Vorspiels auffallen. Statt aber in Takt 25 in E dur zu schliefsen wie die erste, bleibt diese zweite Phrase auf der Halbkadenz (H Durklang des Taktes 23, 14) liegen; sie nimmt zwar den melodischen Abstieg nach gis auf, aber mit Hinwendung zur Dominante von cis-moll. Die ehemalige freundliche E dur-Terz gis wird zur Dominante dieser Molltonart umgedeutet und erhält damit einen ganz anderen, nämlich strengen Charakter. In dem sechs Viertel lang ausgehaltenen tiefen h staut sich die Kraft, die sich in Takt 25, 26 in die drohend nach oben geschleuderten Worte „aus rollenden Wolken" entladet, um freilich sofort wieder zu erlahmen (Oktavsturz). Dieser drohenden Geste, die beim Gedanken an den rächenden Gott nur vorübergehend auftaucht, folgt sofort mit Anlehnung an Takt 12—16 des Vorspiels die des Segnens:




weich getönt und im *pp*; sie wird in den Takten 29, 31, 32 von der Begleitung wie bestätigend nachgeahmt, doch infolge Umwechselung des Sekundakkords in den Quintsextakkord jedesmal anders gefärbt. Unmittelbar an den Gedanken des Gesegnetseins schliefst sich nun das Gefühl kindlichen Dankes (Takt 33—48), also eine lyrische Stimmung, die der Tondichter folgerichtig und im Gegensatz zum Vorhergehenden nicht in deklamatorischem Pathos, sondern in liedmäfsigem Stile gegeben hat. Die Schönheit dieses edlen Gesanges liegt ebenso in der schlichten, die Note e' mit Vorhaltstönen umspielenden Melodielinie, wie in der überquellenden Empfindungsfülle der wenigen Modulationen. Etwas Zuversichtliches, Wonnevolles kommt dabei dadurch zum Ausdruck, dafs die Gesangsmelodie in der linken Hand durch Sexten gestützt wird und im Verlaufe reizvolle Sekundendissonanzen entstehn. — Das Andachtsgefühl ist zu stark, als dafs es sich in diesen 8 Takten erschöpfen könnte, daher folgt eine Wiederholung. Sie bringt zugleich eine prachtvolle Steigerung durch Umlegung der beiden Melodiestimmen: Die Singstimme setzt eine Terz höher ein als zuvor und nimmt mit wenigen Veränderungen die Melodie auf, die vorher der linken Hand zufiel, während diese die erstere ergreift. Die Harmonik ist dieselbe. Dem gesteigerten Gefühlsüberschwang ist Schubert aber noch dadurch entgegengekommen, dafs er auf dem Worte „Saum" (Dominantseptakkord) einen demutsvollen Quartenaufschlag brachte, dem in Takt 47 die zuversichtliche Umkehrung entspricht, und dafs er auf den Worten „kindliche Schauer" die Stimme inbrünstig bis zum d' hinaufsteigen läfst. Dadurch wird der Schwerpunkt des Ausdrucks, der in der vorigen Periode auf dem 7. Takt (39) lag, auf den sechsten (46) verlegt, was natürlich zu veränderten seelischen Spannungen führt. In ruhevollem E dur-Akkord klingt die so lange durch weiche Vorhaltsdissonanzen aufgehaltene Stimmung aus. Es beginnt der

zweite Teil, der die fruchtlosen Versuche des Menschengeschlechts schildert, sich mit Göttern zu messen. Aufs neue tritt der mehr deklamatorische Stil in Kraft. Drei wuchtige, scheinbar nach e moll steuernde Akkorde, von denen der scharf dissonierende mittlere einen aufbegehrenden Triller hat (Gegenbewegung zu trotzig beharrendem e!), bedeuten die Überleitung zu den neuen Gedankenkreisen. „Denn mit Göttern soll sich nicht messen irgend ein Mensch." Die Worte werden vom Sänger wie vom Begleiter unter nicht mifszuverstehender Bezugnahme auf die ersten vier Takte des Vorspiels aufgefafst, die drei letzten mit starker emphatischer Betonung durch Bafsoktaven im Klavier. Die Kadenz mit dem Quintenfall sagt, dafs der Ausspruch die Wahrheit eines Naturgesetzes einschliefst. Nun wird das e des abschliefsenden C dur-Klangs zur Tonika des e moll-Klangs umgedeutet. Kühne, malerische Intervalle der Singstimme bezeichnen das sträfliche Sicherheben des Menschen, in Takt 61 der poetischen Idee wegen unter Nebeneinanderstellung des H dur- und f moll-Klangs. Nach kurzer, kräftiger Steigerung kommt es in Takt 64 auf einem verminderten Septimenakkord zur äufsersten Spannung. Wiederum mufs bemerkt werden, dafs hier die melodische Linie nicht durch die Oberstimme der Klavierpartitur, sondern (wie oben Beisp. 3) durch die Mittelstimme gegeben ist:




Die tastende Unsicherheit kommt in dem leeren akkordischen Abstieg der Singstimme — gewissermafsen die deprimierende Antwort auf den kühnen Aufstieg in Takt 62! — und in

den ausweichenden Vorhaltsnoten der Begleitung (Takt 65, 67) zum Ausdruck. Die Wiedergabe der Zeile „und mit ihm spielen Wellen und Winde“, wo so gar nichts an wirkliche Wellen und Winde erinnert, sondern nur die hartnäckig festgehaltene Terz f' as' der Oberstimmen bleischwer über der Singstimme lastet, ist einer der ausdrucksvollsten Züge der Komposition. Der homerische Rhapsode, den wir uns als Sänger vorstellen können, bestätigt ja auch nur, was jeder weifs. Die selbstverständliche Wahrheit, dafs der Mensch Gott gegenüber hilflos ist, — eine Wahrheit, die manchem wohl ein Wunder dünken mag, wird hier in leisem, mysteriösem, beinahe ausdruckslosem Tone (Schubert fordert geradezu *pp*) vorgetragen. Die Stelle mag als Beispiel dafür gelten, wie ein unbegreiflich Erhabenes musikalisch durch Wahrung der geringsten Tonstärke zum Erschauu gebracht werden kann. Ob wohl ein moderner Komponist widerstanden hätte, hier gerade mit dem Gegensatz: lärmendem Forte und romantischen Instrumentaleffekten zu arbeiten? — Dafs nun Schubert an dieser Stelle, wo eine hohe persönliche Ergriffenheit mit hereinspielt, abermals Wiederholung eintreten läfst, ist ein weiterer Zug seiner genialen Natur, ebenso, dafs er dieses in Staunen und Andacht Versunkensein noch in eine nachdenkliche Improvisation von acht Takten über das „Göttermotiv“ austönen läfst. Die Stimmung aber erhebt sich sofort wieder mit dem 88. Takte. Der Rhythmus nimmt wieder einen straffen Zug an; der Quartenfall bezeichnet Energie, und Dreiklangsschritte besagen, dafs der auf fester Erde wandelnde Mensch ein ganz anderer ist. Gerade an dieser Stelle drängt sich, vornehmlich auch infolge des Bafs- und Tenorklangs der Begleitstimmen, die Idee der inneren Verwandtschaft des Schubertschen Göttermotivs mit R. Wagners Walhalmotiv aus dem „Ring des Nibelungen“ auf, das als Symbol der fest gegründeten Wotansburg auf gleiche elementare Akkordprinzipien zurückgeht. Sollte diese Stelle Schuberts instrumentiert werden, so könnte keine bessere Wahl als die der Instrumentation des Wagnerschen Motivs getroffen werden. Die Verwendung des Göttermotivs hier, wo vom Menschen die Rede ist, überrascht nicht; denn nur durch und in Gott besteht der Mensch. Diese Symbolik bringt Schubert dadurch richtig zum Ausdruck, dafs er das Göttermotiv nur in der grundierenden, stützenden Begleitung, nicht zugleich aber auch in der Singstimme erscheinen läfst. Niederdrückend wirkt alsbald im 97. Takte das auf d erniedrigte dis (h moll) und die nach D dur sich wendende, durchaus wieder piano gehaltene Modulation. Sie verleiht dem h auf dem Worte „[hin-]auf“ (G dur als Unterdominante von D dur) etwas geradezu Kraftloses. Dazu doppelte Terzenabstiege (Takt 99 f., 103 f.) und die in Takt 99 und 103 in der Begleitung sich einstellende Vorhaltsbewegung in Vierteln, deren Anflug von Feierlichkeit den feinfühligen Hörer wieder an die grandiose Selbstverständlichkeit erinnert, mit der der priesterliche Sänger alle diese erhabenen Tatsachen vorträgt. Nicht ohne Grund läfst der Komponist bei den Worten „der Rebe sich [zu vergleichen]“ die Singstimme aufwärts steigen. Klingt diese Wendung nicht wie eine verhaltene Parodie auf menschliche Schwachheit und Eingebildetheit? Das jetzt kräftig hervortretende Göttermotiv, diesmal unter Anwendung der ernsten Mollunterdominante, leitet zu der abermals breit und emphatisch gedehnten Frage über „Was unterscheidet Götter von Menschen?“ Eine Fermate scheint die Antwort einen Augenblick zu verzögern. Aber da tönt sie auch schon, fest und bestimmt, und das synkopisch und stark dissonierend hineingeworfene fis (vergl. Takt 7, 9) scheint zu besagen, dafs kein Trotz auf Erden sie ändern kann. Die Worte „ein ewiger Strom“ sind auf den forttreibenden übermäfsigen Terzquartsextakkord gestellt; sie werden wie in momentaner Begeisterung herausgestofsen und klingen noch zwei Takte lang in der Begleitung allein nach. Dieselbe Periode wiederholt sich einen Ton höher mit derselben trotzigen Synkope (gis), die aber jetzt dem Text zufolge im umgekehrten Sinne wie vorhin als Symbol des Widerstands elementarer Naturkräfte gegenüber Menschenmacht dasteht. Ihre Fortführung drängt bei „und wir versinken“ zur Tiefe. Starke Klavierakkorde zwingen die Singstimme förmlich nieder und versinnbildlichen zugleich durch enharmonische Umdeutungen ihrer Klänge (eis in f und zurück zu eis) das bodenlos Ungewisse der Tiefe. Auf verhallendem H dur-Akkord macht das Ganze Halt. Eine zweimalige, wie Warnungssignale klingende Wiederholung des Göttermotivs mit Fermate auf dem Halbschlufs leitet über zum Epilog „Ein kleiner Ring begrenzt unser Leben“ usw., mit dem sich auch musikalisch der Ring der Komposition aufs schönste und einheitlichste schliefst. Zu beachten ist der wunderbar stimmungsvolle Anschlufs der Singstimme an diese Überleitungstakte. Der Nebennoten entkleidet, würde der hervortretende Melodiezug (Takt 131—136) so ausseh n:

8.



Das Material der Schlufsstrophe ist dem Anfang des Gesanges entlehnt; sie rekapituliert seine erhabenen Tongedanken zu verwandten Worten. Das überschwengliche Dankthema (zweite Hälfte) hat das letzte Wort, aber in bei weitem gesteigerter Feierlichkeit als oben. Die Singstimme begibt sich in die tiefsten Lagen des Basses — das Bereich des Mozartschen Sarastro! — und stammelt kaum hörbar (im *pp*) die alte Wahrheit vom tragischen Los aller Sterblichen: begrenzt und vergänglich zu sein im Leben und Wirken. Wenn dann der gedankenvoll nachklingende Plagalschlufs des kleinen Instrumentalnachspiels verhallt ist, möchte wohl manchem Hörer das Bild jenes Klingerschen Homer vor Augen stehn, der die Arme, die beim Gesange von unsterblichen Göttern begeistert gehoben waren, sinken läfst, um schweigend und Schweigen fordernd das seltene Mysterium aufs neue zu durchdenken.

---

# Monatliche Rundschau.

**Berlin**, 10. Juli. Die Königliche Oper schlofs am 14. Juni mit der Zauberflöte ihr Spieljahr 1910—11 ab, das sie am vorigen 16. August mit Fidelio begonnen hatte. Rechnet man Manfred mit Schumanns Musik und die Fledermaus dazu, so gab sie in dieser Zeit 298 Aufführungen. Darunter waren 191 deutsche. Man darf also nicht behaupten, dafs sie die fremdländischen Werke bevorzuge. Von 5 französischen Komponisten wurden an

40 Abenden 6 Werke gegeben, von 6 italienischen an 67 Abenden 11 Werke, von 13 deutschen Tonsetzern gelangten in 191 Aufführungen (mit *Schumann* und *Joh. Straufs*) 30 Werke zur Darstellung. — An Neuheiten erhielten wir Humperdincks Königskinder und Leoncavallos Maïa. Neu einstudiert wurden Donizettis Liebestrank, Schumanns Manfred, Saint-Saëns' Samson und Dalila, Glucks Iphigenie in Aulis sowie Mozarts Zauberflöte. — Die höchste Aufführungsziffer fällt auf die Werke *Wagners*. Man gab ihn 65mal, *Mozart* aber auch 41mal. Wesentlich gingen des *Rich. Straufs* zwei Opern zurück, nämlich bis auf 13 Aufführungen, während *Kienzls* Evangelimann und *Blechs* Versiegelt nur noch einmal zur Darstellung gelangten. Die Liebesmüh aber, die an *Meyerbeer* vor einigen Jahren verschwendet wurde, da man an einer einflufsreichen Stelle immer noch hofft, er werde in Flor gelangen, weshalb man seine bekanntesten Werke wahrhaft glänzend ausstattete — diese Liebesmüh war vergebens. Der Prophet brachte es nur auf 4, die Hugenotten kamen nicht über 3 Aufführungen. *Gounods* Margarete blafst ersichtlich ab, sie konnte nur 3mal erscheinen. Euryanthe scheint uns ganz fernbleiben zu wollen, und an ihre jüngere Schwester Rezia denkt niemand mehr. Von *Auber* hatten wir einst über ein Dutzend Opern auf dem Spielplane, nun gelangt seit längerer Zeit auch nicht einmal Fra Diavolo mehr dahin. — Die Freude, mit der man jüngst das Werk Die Königskinder begrüfste, läfst die Hoffnung aufkommen, dafs man sich in der Oper bald wieder mehr einer andern als der Massenetschen und Puccinischen Musik zuwenden werde.

Die Komische Oper ist nun — wenigstens einstweilen — tot. Auf sechs Spieljahre hat sie es gebracht. Was man von ihr erwartete, das gab sie nicht. Manches Werk inszenierte sie ja vortrefflich, blieb aber manchem andern musikalisch viel schuldig. Für neue Werke war sie schon zu haben, da aber Der Corregidor sowie — trotz einer vorzüglichen Inszenierung — Pelleas und Melisande kein Publikum fanden, stand sie von weiterem Fortschreiten auf der Bahn des Modernen ab. Mit der Erweckung einzelner Operetten Offenbachs hatte sie gar kein Glück. An Mozart versuchte sie sich erfolglos. In Tiefland aber und Toska besafs sie Magneten. Ihr Alpha und Omega waren indessen Hoffmanns Erzählungen. — Es stand um die materiellen Erfolge dieses Theaters von jeher nicht gut. Jetzt fragte man sich, wie es überhaupt noch weiter gehen könnte, da berief man den Begründer und Leiter desselben just zur rechten Zeit an die Wiener Hofoper. Herr *Gura* trat in seinen Kontrakt und arbeitete seiner Gepflogenheit nach mit berühmten Gästen, die wohl das Interesse der Musikfreunde erregten, jedoch die Theaterkasse nicht füllten. Am letzten Juni-Abend gab er seine letzte Aufführung, und am Abend darauf trieb schon eine greuliche Operette auf der bisherigen Opernbühne ihr Wesen. Ich mufste ihr beiwohnen und bezeuge, dafs ich kaum je etwas Geist- und Witzloseres, auch nichts Gemeineres als dies Machwerk Der verbotene Kufs (Text von J. Pásztor und R. Schanzer, Musik von S. Vincze) kennen gelernt habe. Das soll nun die Sommermonate hindurch vorhalten! Abend für Abend wird es gegeben — wo kommt ein Publikum dafür her? Es ist überhaupt schon erstaunlich, dafs man uns ein solches Machwerk zu bieten den Mut hatte. Die Operettengesellschaft sei mit ihm aus Dresden gekommen, höre ich. Sollten wirklich jetzt solche Schmutzstücke dort lebensfähig sein, wo man es in den siebziger Jahren, als unsere Friedrich-Wilhelmsstädtische Operettengesellschaft da mit der „Fledermaus" gastierte, unanständig fand, dafs in dem Walzer „Brüderlein und Schwesterlein" die Paare sich „wirklich küfsten"? Es mufste zur Beruhigung der Gemüter angeordnet werden, dafs die Küsse nur angedeutet würden. Und in Erinnerung dessen sehe man sich jetzt einmal diesen „Verbotenen — Kufs" an!

Augenblicklich herrscht die Operette in Berlin. Auf nicht weniger als sechs Bühnen wird sie allabendlich gegeben. Und danach zu urteilen, mufs es um den Geschmack unseres grofsen Publikums erstaunlich schwach bestellt sein. Die meisten der Stücke, denen man jetzt mit dieser Bezeichnung begegnet, sind nur platte Burlesken, die sich ihrem Inhalte nach gewöhnlich recht ähnlich sehen. Lüsternheit und Liederlichkeit nehmen da die Stelle von Verliebtheit und Übermut ein, den Scherz vertritt die Zote. Eine alberne Wette oder eine verrückte Testamentsklausel gibt häufig den Kern der Handlung ab, die sich dann, mit verbrauchten Wortverdrehungen und platten Witzen gespickt, in buntem Durcheinander abspielt. In der neuesten Zeit kommen diese Stücke aus Ungarland, und seitdem bringt ihre Musik wenigstens nicht mehr diese ewigen Wiener Walzerphrasen, die zu Liedern und Chören aneindergereiht waren, sondern versucht sich auch in andern Formen. Aber gemeinplätzig und belanglos blieb sie bisher fast in jeder Neuheit. Wie weit sind wir doch heruntergekommen!

Mit der Zweiten Oper ist es nun freilich bei uns wieder zu Ende. Aber eine neue solche, die Kurfürsten-Oper, wird sich in wenig Monaten auftun. Schon sollen alle ihre Plätze „ausabonniert" sein. Das veröffentlichte Repertoir enthält die Namen neuer Tonsetzer und neuer Werke. Auch eine Neuheit von *Meyer-Helmund* ist darunter, und *Goldmarks* Oper „Die Königin von Saba" wurde dem Institute von der Generalintendanz der Königlichen Schauspiele, die seit 1885 nicht mehr davon Gebrauch macht, freigegeben. An dem grofsen Erfolge dieses Opernunternehmens zweifelt hier fast niemand. Glaubt man doch so gern, was man wünscht!

Eine Sommer-Oper bei Kroll, an die wir nun einmal gewöhnt sind, brachte uns in diesem Jahre Herr *Hagin* aus Graz. Er gibt nur Wagner-Werke, hat achtbare Kräfte, nimmt nicht zu hohe Eintrittspreise und scheint — so weit das ein Aufsenstehender beurteilen kann — auf seine Kosten zu kommen. Mir aber deucht es doch nicht richtig und gut zu sein, jeden Tag zu einem Festtage zu machen. Man soll nicht immer Rebhühner speisen, lautet eine bekannte französische Forderung. In einer Woche zweimal Tristan, zweimal Meistersinger, dazwischen dann Siegfried und Götterdämmerung, und das so ein paar Monate hintereinander — ich sehe darin eine Entwertung, um nicht zu sagen Entwürdigung der gröfsten unserer Bühnenwerke. — Aber, fragte ich mich gelegentlich dieser Aufführungen schon mit Bangen, wie wird es von 1914 an sein, wenn auch kleine Bühnen mit geringen Mitteln diese anspruchsvollen Werke geben werden? Einer Tannhäuser-Darstellung wohnte ich bei, der das sonst nicht schlechte Orchester gar nicht gerecht wurde, in dem der Karlsruher Kapellmeister so absonderliche Zeitmafse nahm, und wo die Ausstattung so unausreichend war, dafs man seufzen mufste. — Von den Gästen machte Herr *Feinhals* wieder gut, was er kürzlich als Mozartsänger vermissen liefs. Frau *Matzenauer*, als Brünnhilde gut, gab eine durchaus ungenügende Brangäne. Mit

ihrer mächtigen Figur und klangsatten Stimme stellte sie sich in den Vordergrund und sang das leise, heimliche, innige Wächterlied — im Klavierauszuge steht ppp dabei — mit einer Macht und Wucht, als wenn Rezia auf den Ozean hinausschreit: „O Huon, mein Gatte!"

Rud. Fiege.

**Vevey.** (Wegen Raummangels verspätet.) Das zwölfte Schweizerische Tonkünstlerfest (19. bis 21. Mai) brachte wiederum eine fast überreiche Auslese von Kompositionen schweizerischer, oder in der Schweiz lebender Tonsetzer. Manche der hier gehörten Novitäten wird zwar mit diesem Feste wieder von der Bildfläche verschwinden, andere aber durfte man als Schöpfungen von wirklichem Werte kennen lernen. Zunächst ist unter den reinen Orchesterwerken eine Sinfonie von *Fritz Brun* (Bern) zu nennen als ein Werk, das in vier formell gut aufgebauten Sätzen den Beweis des reifen und tiefen Könnens seines Schöpfers verrät. Durch Frische der Erfindung und durch wirkungsvolle Instrumentation erfreuten auch eine leider etwas überlang geratene Serenade von *K. H. David* (Basel) und ein durch flotte Rhythmen besonders ansprechendes Scherzo von *Ch. Chaix* (Genf), während in einer „Ouverture rustique" die etwas gewalttätige Ausdrucksweise nicht über innere Mängel hinwegzutäuschen vermag. Auch der unendlich lange Satz einer H moll-Sinfonie von *Ignaz Paderewski*, dessen Aufnahme in das Programm des Schweizerischen Tonkünstlerfestes sich lediglich durch den ständigen Wohnsitz des polnischen Pianisten (in Morges) rechtfertigt, wirkt mehr durch äufsere Pose als durch tatsächliche Werte. Von den Werken, in denen zum Orchester ein Soloinstrument tritt, darf ein Violinkonzert von *Othmar Schoeck* (Zürich) mit zu den erfreulichsten Erscheinungen des Festes gezählt werden, soweit sich nach dem von dem Züricher Konzertmeister *de Boer* meisterhaft gespielten ersten Satz ein Urteil fällen läfst. In der Form vielleicht nicht ganz einwandfrei zeichnet sich diese Komposition durch Wärme der Empfindung und schönen Melodienflufs aus. Einem Konzertstück in C moll für Klavier und Orchester von *Emil Frey* (Baden), dem Gewinner des vorjährigen Rubinstein-Kompositionspreises, nimmt das allzu aufdringliche Arbeiten mit äufserlichen Effekten allen Wert und auch „La Ronde des Feuilles" für Sopran und Orchester von *Alexander Dentréaz* (Lausanne) will durch unmotiviertes Pathos die Leere an wirklichem Gehalt bemänteln; dagegen erkennt man in den tonsetzerisch teilweise noch unreifen drei Gesängen für Bariton und Orchester von dem jugendlichen *Frank Martin* (Genf) ein erfreuliches Schaffen aus innerem Drange heraus. Unter den Werken für gemischten Chor und Orchester fehlt es der „Invocation von *Fritz Bach* (Paris) etwas an Originalität, während ein „Requiem" von *Paul Benner* (Nauchâtel) als neue Probe für dieses Komponisten spezielle Begabung für Kirchenmusik modernen Stiles hingenommen werden darf. Schöne Werte birgt die dramatische Legende „Loys" von *Gustav Doret* (Paris) in sich. Der zur Aufführung gelangte dritte Akt dieses Werkes zeichnet sich durch eine vorzügliche dramatische Steigerung aus, die im Orchester und Chorsatz gleich erfolgreich angestrebt ist. „La Chanson de Regrets" von *Emil Jaques-Dalcroze* (Dresden), dem energischen Verfechter der „Methode rhythmischer Gymnastik", mufste leider im Hauptkonzert wegen Unpäfslichkeit der Solistin vom Programm abgesetzt werden; Teilnehmer an der Hauptprobe berichten von vielen Vorzügen dieses Werkes für Sopran und Orchester.

Auf dem Gebiete der Kammermusik war unbestreitbar das Beste eine B dur-Sonate für Klavier und Violoncello von *Hans Huber* (Basel), der neben Friedrich Hegar heute wohl als der bedeutendste Schweizerische Tonsetzer zu gelten hat. Nach einem Adagio voll zwingender Melodik und einem Allegretto von entzückender Grazie weifs Huber seine wertvolle Schöpfung, der die Herren Willy Rehberg (Klavier) und Hermann Keiper (Violoncello) vorzügliche Interpreten waren, in einem temperamentvollen Allegro zu herrlichem Ausklang zu bringen. Im weiteren erhob sich das Es dur-Quartett von *Friedrich Klose* (München) wesentlich über die sonst noch gebotenen Kammermusikwerke. Abgesehen von kleinen Unklarheiten gibt sich das Quartett als die Schöpfung eines Musikers, der bei durchaus modernen Zügen den Stil der Kammermusik ausgezeichnet beherrscht, dem es nicht an Erfindung mangelt und der durch Eigenart einige Längen vergessen zu machen weifs. Zwei weitere Quartette steuerten *Eugen Reymond* (Genf) und *Otto Barblan* (Genf) bei. Das Werk des ersteren in D dur ist sorgfältig gearbeitet und teilweise von hübschem polyphonen Satz, und das Barblansche Quartett in D moll hat seine besonderen Vorzüge in einem interessanten Variationensatz und in einem eigenartigen Intermezzo. Eine kleine Suite in F dur für Klarinette und Klavier von *Otto Kreis* (Frauenfeld) ist von tonsetzerischer Reife noch weit entfernt, doch darf sie als schöne Talentprobe immerhin respektiert werden. R. Lindemann, der Soloklarinettist des Münchner Konzertvereins-Orchesters und der jugendliche Autor vereinigten sich zu schöner Wiedergabe des Werkes. Von den Liedern mit Klavierbegleitung erfreuten diejenigen von *Fritz Karmin* (Genf) durch Stimmung und Empfindung, ein Vorzug, der den „Trois Melodies" von *Paul Miche* (Genf) nicht in gleichem Mafse nachgerühmt werden kann, dagegen fanden, nicht zuletzt durch die reife Gesangskunst Maria Philippis, die schlichten liebenswürdigen Weisen des 1892 in Genf verstorbenen *Hugo von Senger* grofsen Beifall. Die Aufnahme dieser Lieder in das Programm des diesjährigen Festes hat als ein Akt der Ehrung für den speziell um die grofsen Winzerfeste Veveys verdienten Komponisten zu gelten.

Die Aufführungen der sämtlichen Werke verdienen höchstes Lob. Da der verhältnismäfsig kleine Festort über ein den Anforderungen der modernen Komponisten genügendes ständiges Orchester nicht verfügt, und man bei früheren Festen an kleineren Plätzen mit den durch Zusammenzug von Musikern aus benachbarten Städten ad hoc gebildeten Orchestern hauptsächlich für die notwendigen Proben immer Schwierigkeiten begegnete, gelangte man in diesem Jahre, wie übrigens schon einmal 1906 in Neuchâtel, zum Engagement des vollständigen, bezw. auf 71 Musiker verstärkten Orchesters des Konzertvereins München, welches seine Aufgabe bestens löste. Als Dirigenten machten sich Gustave Doret und Charles Troyon in hervorragender Weise verdient, soweit nicht die Autoren selbst die Leitung ihrer Werke übernommen hatten. Die „Société chorale de Vevey" stellte einen stattlichen gemischten Chor von rund 200 Mitgliedern. Als Solisten bewährten sich aufser den schon genannten Künstlern die Damen Gilliard-Burnand, Jaques-Dalcroze, Troyon-Blaesi (sämtlich Sopran) und die Herren L. Froelich (Bariton), Rud. Jung (Tenor), als Begleiter am Flügel Frau Cheridian-Charrey und Herr Gayrhos. In die Aufführungen der Quartette teilten sich erfolgreich das Basler- und das Züricher Tonhalle-Quartett.

E. Trapp (Zürich).

— Fräulein *Else Schneemann*, geschätztes Mitglied des bekannten Soloquartetts für Kirchengesang in Leipzig, starb am 4. Juni.

— Einen Nachruf an *Mottl* bietet auch ein geistvoller Zentrumsmann im „Altöttinger Liebfrauenbote". Er schreibt: „Von Geburt katholischer Österreicher hat er seinen Taufschein wenig strapaziert. Er ließ sich in Ulm verbrennen. Und das Ende vom Lied! Gott wird richten, aber ich fürchte sehr, daß der *Mottl* drüben nimmer *Felix* (Glücklicher!) getauft wird. Die Lobhudelei der Welt und ihre Berge von Kränzen nützen im Jenseits nichts." Der Schreiber dieses Nachrufs wird's gewiß im Jenseits besser haben als Mottl, ist doch gerade jenen, die geistig arm sind, das Himmelreich versprochen.

— In Zittau wurde ein Allgemeiner deutscher Musikertag abgehalten. Es galt in erster Linie dem Kampf mit der Konkurrenz der Militärkapellen. Am liebsten sähe man es, wenn die Militärkapellen nur zu militärischen Zwecken musizieren dürften. Daß dadurch die populäre Instrumentalmusik außerordentlich leiden würde, scheint den Kämpfern gleichgültig zu sein. Statt Hilfe von dem ewigen Petitionieren beim Kriegsministerium, Reichstag usw. zu erwarten, sollten die Stadtkapellen kräftig auf das Ziel losgehen, in ihren Leistungen den Militärkapellen gleich zu kommen. Nachdem sie erreicht haben, daß die Militärkapellen nur zu einem gewissen — durchaus nicht niedrigen — Tarif spielen dürfen, haben sie es in der Hand, die militärische Konkurrenz zu schlagen. Sie brauchen eben nur besser oder doch ebenso gut und nicht teuerer zu spielen als jene. Aber hier hapert es.

— Ein Opern-Preisausschreiben des Verlegers *Kurt Fliegel* in Berlin hat kein günstiges Resultat ergeben, indem die Preisrichter (R. Strauß, Schuch, Blech und Brecher) keinem der eingereichten Werke einen Preis zuerkannt haben. Drei Werke — „Des Teufels Pergament" von Alfred Schattmann, „Der Weg zum Licht" von Gustav Krumbiegel und „Kain" von Alfred Sormann — sind aber als beachtenswert bezeichnet worden. — Man sollte doch nun wissen, daß bei derartigen Preisausschreiben nichts herauskommt. Vor ungefähr 20 Jahren wurden in Gotha drei Opern erstmalig aufgeführt. Trotzdem sie von berühmten Kapellmeistern (Schuch, Mottl) preisgekrönt waren, bedeuteten sie doch nur Nieten.

## Besprechungen.

**Mozart als achtjähriger Komponist.** (Ein Notenbuch Wolfgangs.) Herausgegeben von Dr. *Georg Schünemann*. Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Das oben angezeigte Skizzenbuch von *Wolfgang Amadeus Mozart* stammt aus dem Jahre 1764, darin sich der Knabe in allen nur möglichen, ihm bekannten Instrumentalformen versucht und zeigt evident das Erwachen des künstlerischen Genius. Die aus 43 Nummern bestehende Sammlung ist von größtem Werte für die Kenntnis und Beurteilung der Entwicklungsgeschichte des jungen Mozart wie des späteren großen Meisters überhaupt. Es entstand nach Mitteilung des Herausgebers, als eine ernstere Krankheit des Vaters die Familie zwang, von London nach dem idyllisch gelegenen Ort Chelsea an der Themse überzusiedeln. Alles Musizieren war hier verboten und somit befleißigte sich Wolfgang ausschließlich des Komponierens. Unter diesen außerordentlich interessanten Skizzen und Studien finden sich Menuette, Allegros, Prestos, eine (unvollendete) Fuge, Adagios und ein Präludium. Das Heftchen ist vorzüglich ausgestattet; ein Facsimile der Notenschrift Mozarts und die Nachbildung eines Kupferstichs, des achtjährigen Meisterlein als Pianofortespieler darstellend (nach einem Gemälde L. C. de Carmontelle aus dem Jahre 1763) verleihen ihm noch einen besondern Reiz.

**Reger, Max,** Variationen und Fuge über „Heil Dir im Siegerkranz" für Orgel. Für das Klavier zu vier Händen übertragen vom Komponisten. München, Verlag von Jos. Aibl.

Ein sehr wirkungsvolles, ausgezeichnet gearbeitetes Stück, das schon vor einer Reihe von Jahren entstand und sich bei aller relativer Kürze durch geistreiche Einfälle und ungemein anziehende Führung der Stimmen hervortut. Die vom Komponisten selbst besorgte Umarbeitung für das Pianoforte zu vier Händen ist vortrefflich geraten, so daß sie dem Original fast gleichkommen mag.

**Urbachs** Preisklavierschule. 39. Auflage. Leipzig, Verlag von Max Hesse.

Ein kurzer, erneuter Hinweis auf die in 39. Auflage erschienene Klavierschule von *K. Urbach* dürfte an dieser Stelle genügen. Das hinlänglich bekannte und viel verbreitete Unterrichtswerk ist den ersten Anfängern im Pianofortespiel gewidmet, in Vor-, Unter-, Mittel- und Oberstufe eingeteilt und bietet, neben originalen Übungen und Stücken, eine wohlgetroffene Auswahl von Sätzen aus der so reichen ältern und neueren Musikliteratur. Unzweifelhaft wird die aufs Neue durchgesehene Urbachsche Klavierschule sich weiterhin bewähren und weitere Freunde finden.

**Auslese aus Johann Sebastian Bachs instruktiven Klavierwerken für vier, drei oder zwei Hände** bearbeitet von *K. Eichler*. Stuttgart, Verlag der Deutschen Verlagsanstalt.

Mit der hier angezeigten Veröffentlichung ist es dem Herausgeber *Karl Eichler* unzweifelhaft gelungen, der erhöhten Pflege der Pianofortemusik *Johann Sebastian Bachs* in Haus und Unterrichtsstunde eine wertvolle und bedeutende Handreichung zu tun. Die sinnreiche Anordnung, die technischen Schwierigkeiten mittelst Verwendung von vier, drei, endlich aber nur zwei Händen zu begegnen, hebt diese schließlich vollkommen auf. Eine nicht geringe Anzahl Bachischer Klavierwerke wird hierdurch zugänglich gemacht, die sonst ihrer Schwierigkeit halber ein Buch mit sieben Siegeln bleiben würde und müßte. Zudem gewöhnt sich der Schüler an die schnelle Erfassung aller Verhältnisse von Melodik und Rhythmik und empfängt zugleich auch eine treffliche und unerläßliche Übung im Ensemblespiel. Der Stoff ist auf vier Systeme verteilt; die notwendigerweise oft auseinandergerissenen Figuren und Themata sind durch deutlich gezogene Verbindungslinien gleichsam für das Auge rekonstruiert und die Erleichterung der Spielweise allerorten so bewerkstelligt, daß dem Bachischen Original nirgends auch nur der geringste Abbruch geschieht. Die wertvolle, durchaus empfehlenswerte Sammlung besteht aus sieben Heften, dessen jedem einzelnen noch eine eingehende, der Feder Professor *W. Webers* in Augsburg entstammende kurze thematische und Vortragserläuterung beigegeben ist.

**Wiegandt, R.,** Op. 2, Dorfbilder, Klavierstücke. Leipzig, Verlag von P. Pabst.

Die „Dorfbilder" von *R. Wiegand* sind vier leichte, wohlklingende Klavierstücke von guter Erfindung und Satzweise, für Zwecke des Unterrichts wie auch der Unterhaltung gleichermaßen empfehlenswert und schon auf der untern Mittelstufe praktisch zu verwenden.

**Toch, Ernst,** Op. 13, Stammbuchverse und Op. 14, Reminiszenzen, Klavierstücke. Ebenda.

*Ernst Tochs* „Stammbuchverse" gehören ebenfalls dem guten Salongenre an und wissen manche liebenswürdige Wendung aufzutischen. Man mag sie gern hören. Recht fein geformt sind auch die beiden, „Reminiszenzen" genannten anziehenden Pianofortestücke, klangvoll und von sympathischer Wirkung.

**Stöhr, Richard,** Märchen, Klavierstücke. Ebenda.

In dem „Märchen" von *Richard Stöhr* gefällt vornehmlich der ernste, still und freundlich auftretende Hauptgedanke, gegen den sich der Mittelteil des Ganzen gar zu anspruchsvoll geberdet.

Eugen Segnitz.

Die Bachliteratur bereichert der Verlag Max Hesse in Leipzig durch des Seminarlehrers **M. Ritter** erklärende Ausgabe von Joh. Seb. Bachs „Kunst der Fuge". Dem Notentext sind Takt für Takt Analysen und Bemerkungen im Anschluß an die Riemannschen Analysen in dem Katechismus der Fugen-Komposition eingefügt,

die auch dem Schüler und dem Liebhaber den Bau der Kompositionen vollkommen veranschaulichen und bei dem billigen Preis (kart. 3 M) leicht erreichbar sind. Hat diese Ausgabe rein theoretisches Interesse bestimmt, so zielt **Mugellinis** Ausgabe des Wohltemperierten Klaviers mit ihren Hinweisen, Erläuterungen und Themenangaben zunächst auf die Klarheit des Ausdrucks im Spiel hin, ganz besondere Aufmerksamkeit den Verzierungen widmend. Verleger dieser Ausgabe, die die Reineckesche verdrängen dürfte, sind Breitkopf & Härtel. Der Preis des uns vorgelegten 2. Bandes, beträgt 3 M (geheftet).

In das schwierige Kapitel „Bearbeitungen" führt **Robert Bethge** ein, indem er **Robert Franz** in seinen Vorworten zu Bach- und Händelausgaben und in dem sehr bemerkenswerten offenen Briefe an Hanslick wieder das Wort nehmen läßt. Die Einführung dieses Buches: „Robert Franz Gesammelte Schriften über die Wiederbelebung Bachscher und Händelscher Werke" — Verlag F. E. C. Leuckart, Leipzig — hat Professor *Otto Reubke* in Halle übernommen, er betont, daß Franz' als Bearbeiter zunächst nach seiner Zeit zu beurteilen ist, und von diesem Standpunkt aus (also historisch gemessen) von größter Bedeutung war, daß er aber noch heute mit seinen Fragen nicht erledigt ist. Und in der Tat tritt in dem Buche hinter dem Praktiker Franz ein Kenner von so profunder Wissenschaft hervor, daß seinen Vorschlägen, die übrigens durch ausführliche Notenbeispiele ergänzt sind, das gebührende Gewicht auch heute nicht versagt werden kann.

Einen besonderen Hinweis verdient der im Verlag von Chr. Friedrich Vieweg G. m. b. H. erschienene von **Arthur Blaß** herrührende Wegweiser zu Johann Sebastian Bach, eine Sammlung von Klavierwerken aus dem 18. Jahrhundert, und zwar von Couperins, Domenico Scarlatti, G. F. Händel und schließlich Bach selbst, der einige glückliche Bemerkungen vorangeschickt sind. Die Idee ist ja nicht neu, es gibt auch andere Zusammenstellungen aus älteren Meisterwerken, die ihr dienstbar gemacht werden können, aber das ganze Auftreten des Buchs ist danach angetan, der Idee zuverlässig zu nützen.

Schließlich ist **Busonis** Fantasia nach Joh. Seb. Bach für Piano solo (Breitkopf & Härtel, Volksausgabe Nr. 3054, Preis 2 M) zu erwähnen, die wegen ihrer nicht allzu weitgehenden technischen Anforderungen auch weniger spielgewandten, wenn freilich schon nur ausdruckssicheren Musikern Erfolg versprechend zugänglich ist.

### Lieder für eine Singstimme mit Klavier.

**Keller, Ludwig,** Op. 65 und 79, Aus Cadiz' Liederzyklus nach dem Spanischen von Friedrich Oser. Zwei Lieder: Heidebild und Heimgang. Hannover, Verlag von Louis Oertel. Preis 3 M und 1,20 M.

Salonmusik. Gefällig, immer 'mal an Bekanntes erinnernd, sangbar, mit leichter Begleitung, „dankbar".

**Wolff, Erich, J.,** Neun Kinderlieder, Op. 25. Berlin, Harmonieverlag. Preis 2,50 M.

Eingängige gesunde, persönliche Musik, die auch dem Künstler beim Studium Freude macht. Die Komposition des Wiegenlieds ist allerdings nach meinem Geschmacke d'Albert besser geglückt. Empfehlenswert!

**Cossart, Leland A.,** Sechs Lieder, Op. 24. Magdeburg, Heinrichhofens Verlag.

Lieder, die nach Glanz, nach Wirkung auf die Masse mit Erfolg streben, die aber doch nicht befriedigen. Die Gedichte schon entbehren der Poesie, am schlimmsten ist das „Gebet" G. Edwards, das denn auch den Musiker am ärmsten erscheinen läßt.

**Scari, F. O.,** 1. Memento mori! 2. Eros. Klassische Lieder in moderner Fassung. Leipzig, Edition Pan.

Die Widmung der Eroslieder an Arnold Schönberg hat mich veranlaßt, sie gerade, weil sie mich abstießen, mit besonderer Aufmerksamkeit zu studieren. Aber sie haben mich nicht gewinnen können. Einzelne packende Klänge, einige schöne Wendungen (wie namentlich der Schluß von Nr. 6), können über die unfruchtbare Künstelei des Ganzen nicht hinwegtäuschen. Übrigens sind die Verse zu Memento mori von allem Geist und Geschmack gänzlich verlassen.

**Immerwahr, Hans,** Schilflieder. Breslau, Beckers Musikalienhandlung. Preis 2,50 M.

In diesem Op. 1 ist das Bemühen, gute Musik zu geben, nicht in Originalitätshascherei ausgeartet. Eignet den Liedern auch nicht besondere Kraft der Empfindung, so sprechen sie doch freundlich an.

### Schriften.

**Meyer-Wöhrden, Martin,** Alkohol und Musik. Berlin, Verlag des Deutschen Alkoholgegnerbundes Preis 25 Pf.

Manchmal hat es auch Berechtigung, Bekanntes zu wiederholen, wie im vorliegenden Falle, indem unter Musikern die Mäßigkeitsbestrebungen besonders angebracht sind.

**Pfohl, Ferdinand,** Carl Grammann, ein Künstlerleben. Mit Briefen, Bildern, Facsimiles. Verlag von Schuster & Loeffler. Preis geh. 4 M, geb. 5 M.

Die Leser der ersten Jahrgänge der Blätter kennen C. Grammann aus seinen Klavierstücken Op. 54 und als Dresdener Berichterstatter. Nun können sie die Tragödie dieses Musikers mit hervorragendem Talent, aber ohne Partei eingehend kennen lernen aus dem Buche Pfohls, das leider die Analyse der Werke und die eigene Kritik Pfohls nicht in den Mittelpunkt stellt — es gibt nur ein einziges Notenbeispiel! — sich vielmehr in der Darstellung äußerer Umstände (trotz der eingestreuten Briefe und Tagebuchblätter) im wesentlichen erschöpft. Ich bin bei der Lektüre den Eindruck nicht los geworden, daß Pfohl das zu breit geratene Buch im Auftrage, nicht aus eigenem Antrieb verfaßt hat. Auffällig ist auch, daß es viele Druckfehler entstellen, von denen einige mit verdächtiger Hartnäckigkeit wiederkehren. Schade!

### Klavierwerke.

**Blanchet, Emile R.,** Fünf Etuden. Leipzig, Breitkopf & Härtel, Volksausgabe, Nr. 3347. Preis 2 M.

Lehrreiche wohlklingende Übungen für vorgeschrittene Spieler.

**Scalero, Rosario,** Sechs romantische Stücke. Ebenda. Nr. 3350. Preis 2 M.

Ein annehmbarer Beitrag zur Belebung der Unterrichtsstunden. Die Stückchen sind leicht, Nr. 1 dabei charakteristisch.

**Bleyle, Karl,** Bausteine für die reifere Jugend, Op. 12. Ebenda. Nr. 3369. Preis 2 M.

Wer auf Bleyle Hoffnungen setzt, wird durch diese Bausteine kräftig enttäuscht.

**Enna, August,** Lyrisches Album. Ebenda. Nr. 2966. Preis 2 M.

Liebenswürdige kleine Stücke, die an die Technik keine Anforderungen stellen. Empfehlenswert! Franz Rabich.

## Briefkasten.

Herrn **W. B.** in **S.** Trösten Sie sich über das Versehen. Wer noch nie eine verbotene Quintenparallele geschrieben, noch nie einen orthographischen Schnitzer gemacht, noch niemals eine große Dummheit gesagt oder geschrieben hat, der werfe den ersten Stein auf Sie.

**An die Herren Dirigenten der „Chorverbandskirchenchöre" im Herzogtum Gotha.** Es sind erst wenig Anmeldungen von Kirchenchören zur Teilnahme am Chorverbandsfest eingelaufen. Da die Noten zum Teil autographiert werden müssen, so können die Bestellungen erst ausgeführt werden, wenn übersehen werden kann, wie viele Stimmen überhaupt gebraucht werden.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

# BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

XV. Jahrgang.
1910/11.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

Nr. 12.
Ausgegeben am 1. September 1911.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 S. Text und 8 S. Musikbeilagen.
**Preis:** halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen
durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
**Anzeigen:**
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.






## Musik und Religion, Gottesdienst und Volksfeier.

Von Dr. mus. J. H. **Wallfisch**-Insterburg.



Über das Thema „Musik und Religion, Gottesdienst und Volksfeier“ hat sich der Berliner Universitätsprofessor D. Dr. *Paul Kleinert* eingehend geäußert in einem Buch von 106 Seiten (J. C. Hinrichs, Leipzig 1908). Ich habe mir die Mühe gemacht, das Wichtigste aus der Fülle des Dargebotenen herauszuholen und in entsprechender Reihenfolge mit kritischen Randbemerkungen usw. Revue passieren zu lassen.

Das Christentum ist „die“ Religion; die christliche Musik — „die“ Musik. (S. 77.) Verfasser gibt eine Geschichte der christlichen Musik. Unaufhaltsam und kontinuierlich ist der Fortschritt, den der Rückblick zeigt: von der altgriechischen zur altchristlichen, von dieser zur Harmonie, vom gregorianischen zum protestantischen Choral, zu Händel und Bach (S. 101). Die Kunst überhaupt ist Sprache der Empfindung, die da eintritt, wo der Ausdruck mit Worten versagt. Nach katabatischer Betrachtungsweise der älteren Auffassung und Stimmung ist Religion die Herabneigung der sich offenbarenden und spendenden Gottheit zum Menschen; nach anabatischer — das Aufringen des Menschen zum Ewigen. (S. 53 bis 54.) Für mich ist sie die geheimnisvolle Verbindung des diesbezüglichen Aktivum und Passivum, wobei — allerdings nur nach Calvins Prädestination — auf göttlicher Seite die ursächliche Initiative liegt. Man redet im Gebiet der Religion von Stimmung und innerer Harmonie. Es gibt musikalische Eindrücke stillenden Trostes und seliger Verklärung. Eine Grenzlinie zu ziehen zwischen den religiösen und musikalischen Wellen der Gemütsbewegung in der Ergriffenheit durch Verbindung vollendeter Kunst mit der Tiefe andächtigen Empfindens, wie bei J. S. Bach, ist unmöglich. (S. 1 bis 2.) Die Voraussetzung aller kirchlichen Musik ist die Konzentration aller Kräfte des Gemütes zur Gottheit. (S. 79.) Luther (S. 39) meint, daß die natürliche Musik durch die kontrapunktische Kunst geschärft und poliert und als ein Wunderwerk der großen und vollkommenen Weisheit Gottes erkannt werde. Da ich der Meinung bin, daß das Natürliche (im guten Wortsinne) einfach, wahr und göttlich ist, so müßte der Erweis gebracht werden (etwa auch durch Analogie), daß die Kontrapunktik als im Wesen Gottes begründet ist, so daß gerade oder auch sie der Musik den Geburtsadel verleiht. — Ferner erweise sich die Wesensgleichheit oder Ähnlichkeit von Musik und Religion darin, daß die entscheidenden und größten Fortschritte in denselben sich als eine Vereinfachung darstellen, die selbst wieder die Keime für eine Fülle neuer Entfaltungen in sich trägt. (S. 16 bis 17.) Dieses zeigte sich z. B. u. a. nicht nur im kirchlichen Gesang, sondern überhaupt, als man die kirchlichen Tonarten nur durch die beiden Tongeschlechter Dur und Moll ersetzte (S. 49); ebenso durch den deutschen Choral und die italienische Monodie. (S. 59.) Ist die Darstellung des idealen Reiches Christi auf Erden, wie die Kirche von Rom

sie in Anspruch nahm, nimmt: Zweck der christlichen Religion; hat die Kunst durch Palestrina für jenen Anspruch einen nicht zu überbietenden Ausdruck geschaffen — denn die Kirchenmusik ist der Spiegel der Kirchengeschichte, wie Verfasser durchweg zu zeigen sucht —, so ergibt sich — im Gegensatz zu Roms Erreichtem (weltförmiges Treiben, dessen Seele nicht das Leben Christi ist) — aus Palestrinas Musik das Wesen echter Gottseligkeit: die völlige Kongruenz von Form und Inhalt hebt für den Hörenden das Bewußtwerden der Form auf; in dem krystallklaren Wohllautsstrom lösen sich die leise vorüberziehenden Dissonanzen so unmerklich, daß alles Konsonanz zu sein scheint; die erschütternde Wirkung seiner Improperien und Lamentationen liegt nicht in der Leidenschaft des musikalischen Ausdrucks, sondern in dem Eindruck der männlichen Kraft, die den Schmerz zurückhaltend vertieft und durch das Maß adelt. Der Kenner gewahrt bewundernd das kontrapunktische Tongeflecht, aber für den Hörer ist die Melodie in die Harmonie hineingesunken, obwohl sie immer wieder hervorblinkt wie die spielenden Lichter des Mondscheins in leise gekräuselten Wellen. Da der Sinn unersättlich auf den stillen Wellen des weiten Stromes ruht, so ist die Musik selbst andächtige Versenkung und Anbetung geworden. Ist der militärische Geist jener letzten Jahrhunderte mit seinen scharfmarkierten Marschrhythmen auch auf das gesamte Kunstmusikgebiet nicht ohne Einfluß geblieben, so wird bei Palestrina der Rhythmus durch rastloses Vordrängen und Verflechtungen der Vorhalte und Auflösungen wohltuend verwischt. Es ist alles Harmonie geworden! — Wurde die mittelalterliche Polyphonie durch Palestrina gekrönt, so die neue Musik durch *Händel* und *Bach*; sie sind beide — jede als eigene Größe auf eigenem Gebiete gewertet — auf ihrem resp. Gebiete nicht überschritten worden. — Seine musikalischen Studien begann Händel in Deutschland und setzte sie in Florenz, Rom, Venedig und Neapel fort. Seine Meisterjahre verlebte er in England, das die protestantische Idee in der Vollkraft eines mächtig voranschreitenden Volkstums verkörperte. Die lichte Klarheit und Ausdrucksfülle lernte er in Italien. Für die Freude an der Tonmalerei und die edle Innigkeit eines herzlichen Volkstones prädisponierte ihn sein deutsches Gemüt. Beide Momente einten sich zu stolzer Kraft. Die mächtigen Chöre, das Rückgrat seiner Oratorien, ersetzen den fehlenden deutschen Choral; sie charakterisieren die freudige, trotzige Kraft Luthers. Die dröhnenden Bässe sind gewissermaßen der Voranschritt einer stolz-mannhaften Nation zur Weltherrschaft. Zwecklos ist es, Händels Oratorien zu Bachs Gunsten nicht zur kirchlichen Musik zu zählen. Dieser bedarf solcher Herabwertung seines großen Genossen nicht. — Wie in Palestrina alle Ströme der harmonischen Entwicklung seit dem 11. Jahrhundert münden, so in *Bach* diejenigen der neuen musikalischen. Er ist ein Meister der Orgel. Er hat die Künste der Imitation und des Kanons, in die Fußstapfen Frescobaldis tretend, zur hohen Kunst der Fuge erhoben. Die Melodie, nicht mehr in der Polyphonie verschwindend, stellt sich zu Kampf und Spiel mit ihrem Gegenbild und Gefährten und bindet das Ganze zur Einheit einer lückenlosen Architektur. Dur und Moll, wie auch die alten Kirchentonarten, beherrscht er mit voller Sicherheit. Bach malt nicht so sehr die Dinge, sondern die Stimmung. Neben der Kraft Luthers hebt er auch dessen tiefe Herzensfrömmigkeit im musikalischen Spiegelbild ans Licht. Auch ist er Tonmaler; aber an Stelle von Händels Realismus tritt bei ihm ein innerliches Leuchten der Vergeistigung. Spezifisch tritt aus seinen Kantaten der deutsche Charakter entgegen. In allem, im Aufbau der Einzelfuge, wie in der Zusammenstellung der Kantate, wie in der großen lyrischen und dramatischen Epik der Passionsmusiken ist es die Versinnbildung eines großen Gedankens bei Bach — des protestantischen Grundgedankens: nicht der Untergang des Einzelnen in der Kristallisation des Ganzen, sondern die Mannigfaltigkeit in der Betätigung selbständiger und charaktervoller Individuen ist Fundament und Gepräge einer lebendigen Einheit. In der Geschichte der religiösen Musik ist die Erscheinung Bachs der ruhende Punkt in der Höhe, auf dem Melodie, Rhythmus und Harmonie einheitlich und doch selbständig sich zum Dolmetscher des Wortes zusammengefunden haben. Bachs Erscheinung als Kulmination einer anderthalbtausendjährigen Entwicklung ist einzigartig in der Völkergeschichte — eine Krönung auch der Beziehungen zwischen Musik und Religion. — Der bereits gekennzeichnete Gegensatz zwischen Rom und Wittenberg durch die Musik zeigt sich auch hierin: Jenseits der Alpen der majestätische bis in die Wolken reichende Kuppelbau, der die Idealgestalt der soeben zerschlagenen einen römischen Kirche versinnbildlichenden Palestrinakunst — diesseits die Kraft der Frömmigkeit der vielköpfigen Menge singender Gemeinden, der „Choral“ als der nun protestantische der strikte Gegensatz des gregorianischen ist. Diese Vereinfachung bedeutet den Beginn einer neuen Epoche und zugleich eine Verjüngung. Der Choral wurde zum Liede. — Auch die unmittelbare Kraft des Eindringens ist es, die Religion und Musik miteinander teilen und in ihrer Verbindung vervielfältigen. — Das sozusagen wurzelhaft Wichtigste über die Wesensgleichheit oder -Ähnlichkeit von Religion und Musik sagt meines Erachtens Verfasser erst am Schluß, S. 103, „daß beide Gebiete ... das gemein haben, sich auf das Geheimnis des Genius und der Offenbarung gewiesen zu finden und inne zu werden, daß es höchste Werte des

Lebens gibt, die als Gabe erkannt sein wollen. Wie arm ließe der Reichtum des Erforschten das Gemüt, wenn ihm nicht aus den Spenden des Unerforschlichen die stete Erneuerung der lebendigen Quellen der Ehrfurcht, des Dankes und der Ahnung zuflösse!" Dieses, wenn nicht wiederholend, so als ergänzende Konsequenz bestätigend; S. 105: „Wie Religion, so will auch Musik ... innerlich erlebt sein." — Bindung beider Gebiete: Es ist die Innerlichkeit des Empfindens, die Bewegung der Seele durch ein Unsichtbares, nur im inneren Leben Wahrzunehmendes, das die Musik und die religiöse Stimmung zusammenbindet. — Geschichtliche Bindung zwischen Musik und Religion: Zusammenfassung von Gedanken und Leistungen unter einen Personennamen, die erst ein längerer Zeitverlauf zutage gefördert. So z. B. fällt der neue Anstoß, den die Kirchenmusik im 16. Jahrhundert empfangen hat, äußerlich und innerlich mit der reformatorischen Bewegung zusammen und trägt, wie der gregorianische Choral, den Charakter der Vereinfachung. — Plato ermahnt, daß zur gymnastischen die musische Bildung treten müsse, damit der tapfere Geist auch edel und weise werde. Echt deutsch, wie die Alten, empfiehlt Luther „Ritterspiel und Musik" als beste Übung tüchtiger Menschen, bevorzugt aber die Musik als „das beste Labsal", das „das Herz zufrieden macht, erquickt und erfrischt" und „die Leute gelinder und sanftmütiger, sittsamer und vernünftiger macht". Im Gemüts-Innersten des Deutschen ist Raum für die zu stillem Besinnen auf die Welt der Innerlichkeit anregende Tonsprache. — Eine Weltanschauung mit mathematisch-musikalischem Grundgedanken ergab sich dem Pythagoras, indem sich ihm die Bedeutung der Zahl für die Musik zu einer Perspektive des Weltbegreifens weitete. Der Ton selbst sei Bewegung. Diese erweise sich am eindringlichsten im regelmäßigen Laufe der Gestirne. Der Weltengang sei der harmonische Klang der Sphären. Aus dieser Idee der Sphärenmusik resultiert die Verknüpfung der Tonkunst mit einer höheren Welt. Doch noch direkter zeigt er die Beziehung zwischen Musik und Religion, indem er die Tonkunst in seiner Philosophenschule als einem religiösen Verein nicht nur zur Verschönerung der Weihen, sondern hauptsächlich als Heilkraft der Seele gebraucht. Alle Ethik ist Harmonie; diese in der Seele herzustellen, ist Aufgabe der Musik. Zahl und Maß, die das Weltall ordnen, treten durch die Musik in die Kleinwelt der Menschenseele mit der Kraft der Mäßigung, auf der die Gesundheit der Seele beruht. Der Fortschritt von der Volksreligion als Sache der Gesamtheit zur Religiosität des Einzelnen stellt sich bei Pythagoras unter dem Zeichen der Musik dar. — Kräftige Bewegungen religiöser Art, namentlich häretische, reformatorische, suchen und finden ihre mächtigste Verbreitungskraft in volkstümlichen Gesängen. Die Reformation hat sich ins Volk hineingesungen. — Wenn wir heutzutage den Choral „O Haupt voll Blut und Wunden" nach Leo Haßlers weltlichem Volkslied „Mein Gemüt ist mir verwirret von einer Jungfrau zart" singen, so findet Verfasser hierin jene tiefere Urbeziehung zwischen Religion und Musik insofern, als hier edles musikalisches Gut, in dem sich eine herzliche Empfindung des Alltagslebens unverfälschten Ausdruck gegeben, oft erst durch seine Erfüllung mit religiösem Empfinden sein ganzes Vermögen und den vollen Glanz seines inneren Wertes ans Licht stellt. Ich komme zu einem anderen Schluß: dem der Mehrdeutigkeit der Musik — selbst und erst recht dann, wenn die Musik edler ist, als ihr Text. — Als Ausdruck für die Sprache des Herzens, der Empfindung und gehobenen Seelenstimmung hat sich die Musik der Religion zu Dienst gestellt. In schöner Verschlingung hebt eines das andere: der musikalische Ausdruck: die Freudigkeit und Innigkeit der Gemütsbewegung; die Religion: die Kraft, Einfalt und Wahrheit des musikalischen Ausdrucks. Das Verhältnis ist ein unmittelbares. Weil die Musik in sich selber darauf angelegt ist, dem Innerlichsten und Höchsten, was die Seele bewegt, sich zu Gebot zu stellen, hat sie unter den Darstellungsmitteln der religiösen Feier von jeher ihre Stelle gefunden. — Gegensätzliches: Während der religiöse Genius in die Geschichte mit seiner ursprünglichen Besitzesfülle eintritt, die von ihm aus mit der Macht tausendfältiger Zeugung sich in die Fläche verteilt, hat uns die musikalische Entwicklung wiederholt den entgegengesetzten Weg vor Augen geführt: daß im langsamen und machtvollen Vorandringen vielfältige Gestaltungen sich die eine über die andere erheben, bis der Genius sie zusammenfaßt und einheitlich vollendet. Dort steht der Genius am Anfang, hier am Ende des Prozesses. — Während die Religion stirbt, die sich vom Erbe der Vergangenheit löst, scheidet die Musik aus dem Reich des Lebendigen, wenn sie nur vom Erbe der Vergangenheit leben will. — Der Gegensatz, daß in Deutschland der Schmuck des Gottesdienstes durch Figural- und Instrumentalmusik als eine Förderung der Frömmigkeit, in Frankreich dagegen als Hindernis galt, ist als ein de gustibus non est diputandum nur ein formeller und beweist das Relative in der Musik, selbst der kirchlichen. — Pauli „Die Gottseligkeit zu allen Dingen nütze" und v. Egidys „Religion nicht neben dem Leben, sondern das Leben selbst Religion", klingt wieder aus des Verfassers: „... alle menschliche Betätigung auf das Niveau einer höheren Lebensform erheben will" die Religion. Die ihr wesensverwandte religiöse Musik soll und wird ihr helfen in der Versittlichung des Volkes und Volkslebens. Bindet so das Christen-

tum nicht nur die einzelnen Volksgenossen aneinander, sondern ist es auch völkerverbindend, so regt die oftmalige Betonung (des Verfassers) des deutsch-protestantischen Wesens in der Kirchenmusik zu mancherlei Erwägungen an: ob sich das himmlische Licht im deutschen Prisma schöner bricht . . . ob der deutsche Volkscharakter, vom Evangelium ge- und verklärt, dasselbe leichter, völliger zu verkörpern vermag usw. Mildernd wirkt die gezeigte Fähigkeit der Musik zur Aufhebung exklusiver Gegensätze durch assimilierende Aufnahme fremder Elemente — so z. B. haben in Griechenland Künstler von den östlichen Inseln namentlich Lesbos, von der kleinasiatischen Küste, von Thrakien und Kreta nach den Zentralsitzen der griechischen Kultur in Attika und dem Peloponnes Fermente in die Musik der Griechen hineingetragen, die in derselben tatsächlich zur Verarbeitung und Entfaltung gelangten. So auch, was uns näher liegt, gelang es K. M. v. Webers geistvoller Kunst, orientalische Motive der deutschen Kunst zu assimilieren. Auch Händel brachte uns etwas Wurzelfremdes aus Italien mit.

Der Verfasser — Theologe und Philosoph — erweist sich in der Behandlung der vielseitigen Fülle der Materie als fachmännischer Musikhistoriker. Nicht immer aber kann ich seinen Auffassungen zustimmen. Ist es wirklich wahr, daß z. B. die Sprache des wortlosen Empfindens ihr Höchstes in dem zartesten und intimsten Ausdruck der Instrumente im Quartett der Kammermusik findet? Dann müßte man es allerdings doppelt bedauern, daß es seine Schönheit nur einem kleinen Kreise von Verstehenden enthüllen kann und daher von dem Boden des Volksempfindens (in dem die kirchliche Musik wurzelt) abrückt! — Wenn Beethovens religiöse Musik, von dessen Streichquartetten soeben die Rede war, in seinem „Christus am Ölberg" unter der Minderwertigkeit des Textes leidet, welcher nach voraufgegangenem Übermaß sich selbst verzehrend, schließlich bei einer Leere anlangt — in der Missa solemnis mit hohem Können (aber vergeblichem Bemühen) bedeutsame Gemütswerte in die Musik legen „möchte", aber in dem Gesamteindruck nicht über das titanische Ringen der gequälten Kreatur zu der in sich gestillten Harmonie gelangen will, die doch dem religiösen Kunstwerk die verklärte Gestalt und verklärende Gewalt gibt, sondern nur im Benediktus wie ein großes Ahnen hereinblinkt, so daß Beethoven hier dem sinnenden Gemüt kaum mehr oder etwas anderes zu sagen weiß, als er schon in seinen . . . Quartetten, in der Eroica, der Cmoll- und in der 9. Sinfonie gesagt habe, so finde ich in dieser Auffassung einen Widerspruch gegen kurz vorher Gesagtes: der Reichtum des verfeinerten Empfindens sei so intensiv, daß ihm in scheuem Zurückbeben in sein Innerstes vor dem nicht mehr genügenden Ausdruck mit Worten nur die wortlose Sprache der Instrumente ihr Bestes zu geben vermag. Dagegen ist es doch allgemein bekannte und anerkannte Tatsache, daß gerade in seiner 9. Sinfonie Beethoven die ihm zu engen Schranken der instrumentalen W o r t l o s i g k e i t durchbrach und ihr in Schillers Hymnus auf die Freude das jubelnde, jauchzende W o r t beigesellte. Der übrigens wesenhafte Unterschied zwischen der 9. Sinfonie und einer Missa solemnis mag ebensowenig im Benediktus, wie überhaupt, einen Schluß auf Rückständigkeit gestatten. Beethoven beabsichtigte wahrscheinlich einen anderen Lokalton und niederen Kulminationspunkt. — Ferner: einen Gegensatz zwischen der Welt der Religion und den Realitäten der wirklichen Welt (S. 85) kenne ich nicht. M i r ist die Welt der Religion eine wirkliche, und i h r e Realitäten sind realer, wertvoller, als die der anderen. — Ein Beweis anerkennenswerter Gründlichkeit ist es zwar, wenn Verfasser auch das physikalische Moment in der Musik berührt, aber er widerspricht sich: Pythagoras' Grundsatz, daß nicht die Aisthesis (das Ohr), sondern der Nûs, das denkende Erkennen in Sachen der Musik entscheidet, zeigt Verfasser als „alten Fehlsatz", welcher Hucbald (S. 32 bis 33) zur Herstellung von Quintengängen führt, zu der dem Ohr unerträglichsten Form der Zweistimmigkeit (daher fast seit damals das noch heutige Verbot der Quintenfortschritte). So führe auch r e c h n e n d e Grübelei zu o h r e n - zerreißender Häufung von Mißklängen. (S. 103.) Zwar ist es logisch und fast unerläßlich, daß Verfasser auf den Zusammenhang zwischen den physikalischen Schwingungszahlen mit der Natur des menschlichen Gehörs hinweist — aber seine g a n z e Beweisführung ist falsch — sein Bemühen vergeblich. Bei allem menschlichen Bestreben, den Dingen an die Wurzel zu gehen, wird sich uns das durch Z a h l e n nicht erklärbare Geheimnis der Konsonanz oder Dissonanz-Tonempfindung des O h r e s nicht erschließen. Hierin liegt eben der Widerspruch, daß Verfasser einerseits die Z a h l in der Musik zugunsten des O h r e s verwirft, während er sie andererseits hervorholt, gebraucht, um zu erklären, oder gar zu beweisen, worüber allein das O h r als letzte Instanz kompetent ist. Will Verfasser das aus dem Zusammenhang der Natur des menschlichen Gehörs mit den physikalischen Schwingungszahlen sich für das Ohr Ergebende als a b s o l u t beweisen durch das Fehlen der Septime und Quarte in der diatonischen Tonleiter der Naturgesänge weit auseinanderliegender Völker, die also unbeeinflußt in ungefälschter Ursprünglichkeit ihr O h r entscheiden ließen, so steht er im Widerspruch zu seinem (S. 50): „D u r und M o l l sind die Grundlagen von allem, was die N a t u r a n l a g e im Menschen als Musik empfindet" und verwirft zwei wesentliche, vollberechtigte Intervalle unseres Dur, ohne welche wir in der Musik gar nicht fertig werden könnten.

Nein, das Ohr gerade entscheidet zugunsten von Septime und Quarte. — Und dann (S. 36): „Der alte Kampf zwischen Ohr und denkender Konstruktion schlug so völlig zum Siege des Ohres um, daß ... die Quarte ... als Dissonanz gewertet erscheint." — „Das Moll für traurige Weisen . . . durch den Gegensatz zum Dur" (S. 50—51) — hier folgt Verfasser der üblichen Auffassung und Empfindung. Und dennoch — ich erlebte einst das Gegenteil. Eine Altistin sang in Moll und ganz am Liedschluß, der von dem Abend als „mild und weich" sprach, wandte sich die Harmonie ganz überraschend und durchaus treffend nach Dur! — Was dem Verfasser im schließlichen „Ausblick" als Zukunftsideal vorschwebt, ist der große Neubau einer beide Konfessionen umfassenden Volkskirche. Die Musik soll Friedensstifter und Baumeister sein. Ach, hat der Verfasser noch nicht genug mit der protestantischen „Volkskirche"? [1]) Doch er ist Optimist — die Musik hat's ihm angetan, in ihr weist er Faktoren, Elemente, Möglichkeiten nach, die schließlich auf das Volksleben kräftigend, neugestaltend einwirken können. Ob's ihm da nicht ginge, wie er S. 14 berichtet: „Und in den letzten Ausgängen des sterbenden Heidentums stoßen wir auf die auch auf diesem Punkte vergeblichen Bemühungen des Romantikers Julian, die alte Volkskraft auch durch die Pflege der heiligen Musik... zu beleben. Wie dem Greise, der aus dem tätigen Leben geschieden ist, der Anblick des Sonnenunterganges ein Tönen in der Seele weckt, das mit träumender Erinnerung verwoben ihn wie Stimmung der Jugend berührt, so mag eine sterbende Religion, die Kraft zu sein aufgehört hat, durch die Musik sich als Stimmung zu behaupten trachten." Ganz wie bei uns heutzutage mit der protestantischen „Volkskirche". Dort der Greis — hier „die kranke Mutter". Unsere sterbende Religion hat aufgehört, Kraft zu sein, weil, oder indem, oder deshalb hat die „Kirche" ihre Macht verloren in und an dem „Volke". Kirche und Volk sind identisch. Also – das Volk hat seine Kraft verloren, weil es seinen Gott verloren hat -- insoweit es Ihn besaß. Keine Evangelisation, keine Gemeinschaftsbewegung usw., auch die zum Teil fragwürdigen, neuerwachenden Wundergaben können uns täuschen; denn im Reiche Gottes wird nicht gezählt, sondern gewogen, und Vielgeschäftigkeit kommt nicht immer aus dem Geiste Gottes. Was auch immer für Mittel der Verfasser zur Versöhnung und Überbrückung der konfessionellen Gegensätze, zur religiös-sittlichen, daher auch sozialen Hebung und Belebung der Gesamtheit zunächst wenigstens für unser deutsches Vaterland durch Musik und Religion in ihrer naturgemäßen Verbindung bezw. gegenseitigen Befruchtung oder Förderung vorschlägt: an der Wurzel seiner Erwägungen liegen Voraussetzungen und Wertungen, für die ich einen anderen Maßstab habe. Verfasser überschätzt nicht nur die Musik — gegen die u. a. auch ihre oben gezeigte Mehrdeutigkeit spricht — sondern auch die Qualität der vorhandenen Religiosität im Volke; auch „die guten Impulse im Volksgemüt", insoweit diese auf dem Dornenacker des natürlichen Herzens erwachsen sind. Die Aktivität der protestantischen Gemeinde kommt nicht so sehr als Aktion im öffentlichen Gottesdienst durch die Teilnahme an der Liturgie zum Ausdruck, als vielmehr im persönlichen Besitz und Gebrauch des Gotteswortes, dem Recht, darin selbständig zu forschen, innerhalb entsprechender Grenzen sich einen eigenen Standpunkt zu bilden und so als Einzel-Individuum in persönlicher Gottseligkeit in Betracht gezogen, gewertet und gewürdigt zu werden, weil andererseits dem Geistlichen nicht mehr Rang und Stellung eines priesterlichen Heilsmittlers beigelegt ist. Ein Gottesdienst ohne Liturgie und ohne den (berechtigten) Chorgesang (wo man ihn haben kann) würde dem Verfasser kahl erscheinen. Und doch ist es das Wort Gottes, auf das allein es ankommt. Und die Liturgie . . . dieses Schmerzenskind . . .?! Wir mögen sie historisch begründen, ästhetisch verteidigen können — aber was ist sie heut mit ihrer irreführenden Dogmatik . . .! Th. Kappstein in seiner mosaikartig-aphoristischen „Psychologie der Frömmigkeit", der sich um den biblischen Nachweis bemüht, das Evangelium der Orthodoxie erziehe zur Heuchelei eines Dualismus, sagt S. 7: „Man singt sonntäglich in der Kirche: ‚Es ist doch unser Tun umsonst auch in dem besten Leben', und die Pauschbeichte der Liturgie hilft die ethische Degenerierung, die die Religion auch mit sich führt — ich sage: auch! — beschleunigen". Und er hat leider recht — aber nur von seinem und dem kirchlichen Standpunkt aus. Die Bibel aber lehrt ein solch lebenslanges Armesündertum nicht, sondern eine Durch-und-durch-heiligung, in welcher Gott zum Wollen auch das Vollbringen gibt, so daß es nicht schwer ist, Seine Gebote zu halten. (1. Thess. 5, 23 bis 24; Phil. 2, 13; 1. Joh. 5, 3.) Aber man harft auf der einen Saite der Sündenvergebung und läßt das Volk betreffs Heiligung in gesetzeswerklichem Dunkel eigener, daher fruchtloser Anstrengungen (Röm. 7, 18 bis 19, V. 24) — bestenfalls in den geistlichen Kinderschuhen, wenn es überhaupt je zu einem erfahrungsmäßig-persönlichen Anfang gekommen ist. Und solch ein unmündiges, geistlichtotes Volk soll anbeten können im Sinne von Röm. 11, 33 bis 36, „O welch eine Tiefe des Reichtums, beide, der Weisheit und der Erkenntnis Gottes" . .?! Die durch die Macht der Musik erzeugte „Andacht" oder „Anbetung" dieser er-

[1]) Ich teile das Urteil über die protestantische Kirche nicht.
Der Herausgeber.

drückenden Mehrheit von Weltmenschen (seien sie auch kirchlich gesinnt) wird eine große Ähnlichkeit haben mit dem „mystischen Rausch", den Wagners Parsifal bei einer in christlichen Dingen urteilslosen Menge — es mag zum Teil gar dieselbe sein — hervorruft. Man spottet über das Strohfeuer schnellverrauchender Gefühlserzeugungen bei Heilsarmee und Methodisten, wodurch es zu „Bußkrampf" und fleischlich-nervöser Freudetrunkenheit komme. Aber ist denn die durch die suggestive, dekorative Heiligkeit des Ortes und eine auf Flügeln der Schallwellen und des Gesanges zu einer sogenannten „Andacht" hinaufgeschraubte, gefühlige Stimmung, der jeder gläubigerfaßte, heilsgeschichtliche Dogmatismus fehlt, etwas anderes —? Nur ruhiger, als bei jenen, mag „heiliger Schauer" den Rücken überlaufen, aber wesentlich, sonst . . .?! Alle Achtung vor der Musik, besonders der religiösen, geistlichen! Nicht um eines Haares Breite soll sie geschmälert werden! Aber — unser Volk, unser Volksleben, die Menschheit, der Einzelne kann nur geheiligt, geheilt, gerettet, beglückt, beseligt, das Leben zum ununterbrochenen Gottesdienst geadelt werden durch biblische Verkündigung des völligen Erlösers durch **heilsame** Gnade und die das ganze Ich einschließende gläubige Annahme und persönliches Erleben und Verwirklichen derselben. Eine hierdurch und so entstandene mündige Christengemeinde wird sich gern von der musica sacra dienen lassen und sich ihrer bedienen.

# Die Musik als Mittel der Volkserziehung.

## Wesen und Bedeutung der Programm-Musik.

Vorträge, gehalten im Württembergischen Goethebunde in Stuttgart.

Von Prof. Dr. **Wilibald Nagel.**

II.

Schier endlos ist die Reihe der Werke aus der sogenannten absoluten Musik, die sich im Dienste der Volksbildung verwerten lassen. Wenn der Versuch schon unternommen ist, auch Kunstprodukte aus der Zeit vor *J. S. Bach* zu diesen zu zählen, so kann davon doch nur abgeraten werden. Diese Schöpfungen zeigen nur dem Kunsthistoriker ein vertrautes Gesicht, der sie als Glieder einer langen Entwicklungskette werten kann und ihre unvollkommenen klanglichen Erscheinungen kennt. Mag man einige Ausnahmen der älteren Literatur gelten lassen: erst bei Bach, dem Vollender gar mancher der älteren Formen, gewinnt der dichterische Gehalt der Tonsprache jene Kraft unmittelbarer Wirkung, die wir vom absoluten Musikwerke verlangen. Ein wundersam bewegtes Innenleben spricht sich da aus, der Dichter, der in kleine Bilder allerlei Sinniges und Fröhliches bannt, der tief in die Welt des deutschen Gemütslebens hinein steigt, auch wohl den Blick in weite romantische Fernen schickt oder über die großen Rätselfragen des Lebens grübelt, nie aber den Zusammenhang mit diesem Leben verliert, nie den mit seinem Volke, mit dem er lacht und weint wie ein Kind. Bach ins Volk, Bach in die Kirche, und sei dies auch nur an den Feiertagen! Hier liegen ja Ewigkeitswerte, die als Teil seines besten geistigen Besitzes einem Kulturvolke nicht sollten vorenthalten bleiben. Auch der muß das wünschen, der dem kirchlichen Leben teilnahmslos gegenübersteht. Nur in der Kirche, nicht im Konzertsaale erfüllen Bachs Kantaten ihre Aufgabe; mögen uns die Dichtungen, auf denen sie sich erheben, in ihrer hier kindisch-ungeschickten, da platten und phantasiearmen Art abstoßen, wer denkt ihrer bei Bachs Tönen im einzelnen nach? Immer ist es ja der in höchster künstlerischer Verklärung leuchtende rein menschliche Gehalt seiner Kunst, der uns erhebt; es ist eben derselbe Geist, der Bach trieb, die katholische Messe zu komponieren, jenes Wunderwerk, das auch der starrste Protestant nicht ohne tiefsten Anteil hören wird. Die Schranken konfessioneller und nationaler Art zu überbrücken, welche Kunst wäre dazu geeigneter als die der Töne? Und welche Musik stände da der deutschen voran? Die einst die Welt beherrschende italienische Oper erblaßte in ihrem Glanze, als das helle Gestirn der Wiener Klassiker aufging, das der deutschen Musik internationale Geltung gab. Mehr und mehr gewann damals die Musik an individueller Ausdruckskraft, immer gewaltiger wurde auf sie der Einfluß der mannigfachen geistigen Kräfte, die die Zeit bewegten. Was *Mozart* der Welt im tiefsinnigen, oft so sehr verkannten fantastischen Spiele seiner „Zauberflöte" hinterließ, was *Beethovens* Musik den geistigen Inhalt gibt, die Sehnsucht nach Licht und Freiheit, das Verlangen, die Schranken des Endlichen zu überwinden, in der Betätigung reinen Menschentumes die Lösung des Zwiespaltes zwischen Ideal und Wirklichkeit zu finden, diese geistig hohe und herrliche Welt wie die *Lessings, Schillers* und *Goethes* dem Volke immer mehr zu erschließen, ist eine vornehmste Aufgabe der Erziehung. Ich meine, sie müßte bereits auf der Schule einsetzen. Daß das geschehen könnte, ohne die jungen Köpfe mehr zu belasten, liegt auf der Hand. Wo man von Goethe spricht, kann man mit Leichtigkeit Mozart und die frische Sinnlichkeit seiner Lyrik beiziehen, wo sein Faust genannt wird, läßt sich

der 9. Sinfonie zwanglos gedenken. Und an einem Samstag Nachmittag wird sich auch dies oder jenes aus der Musik selbst geben lassen. Gewiß: der Jugend des Snobismus ist ja in ihrer Blasiertheit die klassische Kunst beinahe schon untergegangen, dank der oft so üblen Konservatoriums-Pädagogik, die im Hause allzu oft ihre würdige Fortsetzung findet. Aber gesund fühlenden Kindern, ungezählten Armen wird die strahlende Kunst der großen Meister glückliche Stunden, Sonnenschein und Behagen geben können, ihre Blicke in Regionen einer geistigen Höhe lenken, die ihnen den notwendigen Ausgleich gegen die harten Forderungen des Lebens zu verschaffen vermögen. Der Kampf gegen die Schundliteratur wird nachdrücklich geführt: daß ein lasziver Walzer oder ein Couplet aus einer der jämmerlichen Wiener Operetten unserer Zeit mehr Schaden tun kann als Nick Carter oder ein blöder Indianer-Roman, lasse ich mir nicht ausreden. Mit dem bloßen Verbieten, das wird allmählich auch dem beschränktesten pädagogischen Kopfe klar, ist nichts getan. Das Empfinden in der reinen Ätherhöhe echter Kunst so zu stählen, daß das Schlimme und Schlechte ohne Einfluß bleibt, das muß auch hier die Losung werden. Gewiß, die Frage ist mit der theoretischen Betrachtung nicht entschieden. Wer soll die praktischen Vorführungen geben? In den Städten werden das häufig die Schüler selbst tun können, auf dem Lande der Lehrer oder der Pfarrer. Das, was an materieller Gegenleistung etwa gefordert werden sollte, dürfte kaum in Betracht kommen und ließe sich zur Not vielleicht sogar durch freiwillige Beiträge decken. Wer derartige Arbeit tut, muß selbstredend Umfang und Ziel seiner Aufgabe klar erkannt haben. Dieser sind natürlicherweise weitere Aufgaben gesteckt als nur die Pflege klassischer Kunst. Aber da gilt es vorsichtig zu sein. Mit der romantischen Kunst hat die Musik allerlei an Problematischem gewonnen, das den Sinn für die große und reine Formgebung zurückdrängte und den andern für klangliche Spekulation, an dem vor allem unsere moderne Musik krankt, weckte. Sind *Schumann* und der der Romantik gleichfalls entstammende *Brahms* im wesentlichen Empfindungsmusiker, deren Schaffen unserm Volke immer vertrauter gemacht werden sollte, so vermag ich einen Künstler, dem um der Gesamtheit seiner Erscheinung willen höchste Ehrfurcht gebührt, in der angegebenen Richtung nicht durchaus zu empfehlen. Ich meine *Franz Liszt*. Die Gründe sind bereits flüchtig gestreift worden. Man wird Liszts gewaltigem Ringen nach den höchsten Zielen allezeit freudige Anerkennung schenken und doch sagen müssen, daß seiner Kunst als ein hervorragendes Charakteristikum ein bedenklicher Sinn für äußerliche Wirkungen eigne. Verführt schon das malende Element, das mit der durch *Berlioz* eingeleiteten Neu-Romantik in den Vordergrund der musikalischen Komposition trat, dazu, die Aufgabe der Musik zu verkennen, d. i. inneres Leben in tönendem Niederschlage zu bieten, so hat die Pflege des Virtuosenhaften im eigentlichen Sinne, d. h. des technisch schwer zu überwindenden als Selbstzweck, zur Folge, daß der Musiksinn selbst mehr und mehr abstumpft. So geistreich nun auch alle von Liszt angeschlagenen technischen Probleme sind, sie in dieser ihrer Eigentümlichkeit zu erkennen ist schwer und sicher nicht Sache des großen Publikums. Dem naiven Hörer erklingen nur gewaltige Tonfluten und glänzende rauschende Gänge, Kunststücke, die, je verzwickter sie sich darstellen, um so mehr den Eindruck wecken können, als ob ihre Überwindung höchste Aufgabe der reproduzierenden Kunst sei. So verwirren sich die Grundbegriffe leicht, und es wird nicht bedacht, daß, Fleiß und eine gute Hand mit einigem Gehöre vorausgesetzt, alle technischen Schwierigkeiten unschwer überwunden werden können, daß aber das Technische an sich nur einen bedingten Wert hat. Wer eine Lisztsche Rhapsodie einwandfrei vorzutragen vermag, kann darum noch längst kein Beethovensches Adagio spielen. Schon den Griechen erschien alles Schöne zu gestalten schwer, das Einfachste aber war ihnen das Schwerste. Man kann den Satz nach der einen wie nach der anderen Seite richten und an das Gestalten und Begreifen denken. Es gilt zwischen Kunst und Künstelei unterscheiden zu lehren. Das ist nicht leicht. Wer Beispiele aus anderen Künsten will, denke nur daran, wie langsam sich *Albr. Dürers* Kunst dem Verständnisse erschließt und wie mühelos alles, was etwa *Mackart* geschaffen; er denke daran, daß der naive Blick achtlos an der einfachen Schönheit einer romanischen Kirche vorübergeleitet, aber bewundernd an dem üblen Berliner Dome haften bleibt und in dem prunkvollen Glanze eines Bildwerkes *Berninis* den Himmel auf Erden zu sehen meint. Die äußere Wirkung verdirbt eben allen natürlichen Maßstab.

Haben wir in den modernen Solisten-Konzerten den Zustand des bloß Virtuosenhaften nahezu überwunden, so hat sich das virtuose Element in einem anderen Zweige künstlerischer Tätigkeit bis zu einem kaum anders denn grausenerregend zu nennenden Raffinement ausgebildet, im Männergesange. Ich meine jenes Unwesen, das in der *Hegar*schen Chorballade ihren Gipfelpunkt erreicht zu haben schien, bis neuerdings *J. L. Nicodé* auf den Einfall kam, die reine Instrumentalform der Sinfonie für den unbegleiteten mehrstimmigen Männergesang zu verwerten. Seit Jahrzehnten steht das Kunstschaffen unter den beiden Forderungen der Massenwirkung und der psychologischen Vertiefung. Was Wagner, einer der größesten Kenner des seelischen Lebens, mit tausend Machtmitteln für das Drama vermochte, ihm mit guten Gründen vorbehalten wissen wollte, das haben Männer wie *R. Straufs* für die reine

Musik, *Hegar* u. a. für das Chorlied zu verwenden gesucht. Beide schwerlich mit dauerndem Erfolge. Hegar und sein Gefolge suchen durch brutalen Naturklang, durch rhythmische Monstrositäten zu wirken, die, je greller ihre Wirkung ist, um so höher im Kurse bei allen stehen, die aus irgend einem Grunde neuerungssüchtig sind. Eine Kritik der ganzen Richtung hier zu geben ist unstatthaft; sicher ist, daß es sich in ihr keineswegs um eine psychologische Kunst handelt; sicher ist, daß sie äußere Wirkung durch brutale Verwendung der primitiven oder elementaren Ausdrucksmittel der Kunst erzielt, durch Klang, Rhythmus und Akzentuierung, sicher, daß sie die künstlerischen Mittel höherer Ordnung ausscheidet oder doch vernachlässigt. Darum sehe ich in ihrer Pflege eine große Gefahr für den künstlerischen Geschmack der Allgemeinheit. Gewiß ist es gut, in der Überwindung von Schwierigkeiten seine Kräfte zu erproben. Aber das hat füglich nur dann einen Sinn, wenn irgend ein sittlicher Endzweck hinter der Arbeit steht. Wo er auf unserm Gebiete stecken soll, das dem Dirigenten eine angstvolle Stunde nach der andern, Plage und Qual auf Plage und Qual schafft, hier wo alles auf Drill und Dressur hinauskommt, wo oft nur der Zufall Erfolg oder Mißerfolg gebiert, hier, wo die Kunst tatsächlich aufgehört hat, ein erfreuliches, erquickliches zu sein, wo der Zuhörer allenfalls mit seinen Gedanken, nicht aber mit seinem Fühlen beteiligt ist — ich sage, wo in allem dem ein ethisches Moment stecken soll, weiß ich nicht; auch ist diese Richtung darum abzulehnen, weil sie die ästhetischen Begriffe ganz und gar durcheinander bringt, in einzelnen Mitteln des Ausdruckes schließlich gar den Endzweck aller Kunst erkennt. Das Gebiet, das dem Männergesange zur Verfügung steht, bliebe weit genug, auch wenn die modernen Gerne-Grossisten ausgeschaltet und den gerade hier mit unheimlicher Schnelligkeit und unheimlicherer Geistlosigkeit arbeitenden Dutzendschreibern die Grundbedingungen ihrer Existenz abgeschnitten würden. Durch wen das geschehen soll, ist klar: durch Bildung und Aufklärung mit ihren Hilfsmitteln, dem Volksliede aller Zonen und Zeiten und den Werken der Meister, die sich der Grenzen der Kunstrichtung, in der sie sich bewegen, bewußt sind.

Gewiß, das Ziel unseres künstlerischen Lebens kann nicht ein für allemal unverrückbar festgelegt werden. Das Genie greift über die Grenzen hinweg und schafft neue Gesetze. Die Geschichte kennt Zeiträume, in denen die Erkenntnis sich allgemein Bahn brach, daß das Idealbild einer künstlerischen Richtung erfüllt war. Dann begann ein eifriges Forschen nach neuen Lebenswerten. Derlei Epochen sind der theoretischen Betrachtung und dem Experimente günstig. Der Musikhistoriker kennt sie aus dem beginnenden 17. Jahrhundert und der Zeit nach Beethovens Tode. In einem ähnlichen Abschnitte der Entwicklung stehen wir heute wieder seit Wagners Heimgange.

Unsere Zeit hat, im natürlichen Anschlusse an die Entwicklung der menschlichen Verhältnisse, für die die Begriffe nationaler Abschränkung nicht mehr den gleichen Sinn wie vordem haben, der menschlichen Verhältnisse, die auch die Nutzbarmachung fremder Interessen und Ideen für die eigene Lebenssphäre geradezu fordern, unsere Zeit hat auch auf künstlerischem Gebiete, da sie das Ende der Möglichkeit gekommen wähnte, aus eigener Kraft neue Ausdrucksformen zu finden, nach fremder, entlegener Weise gegriffen. Die senil gewordene Kunst soll durch die Technik und das Klangvermögen exotischer Tonsprache gerettet werden. Es liegt aber auf der Hand, daß das, was unter ganz anderen Verhältnissen erwuchs, wie die japanische Musik oder die indische, mit einer Tonaliät, die nicht die uns ein- und angeborene ist, keine allgemeine Geltung finden kann. Etwas ganz anderes ist es um die nationale Musik, die nach Beethovens Tode bei den Russen, den Tschechen, Skandinaviern usw. erwuchs. Mit ihr verbindet sich uns mancher gemeinsame Zug der Kunst über das rein Materielle des Klanges hinaus, und der deutsche Künstler der Gegenwart in seiner Originalitätswut und seinem spekulativen Eifer könnte gar vieles und gutes aus der gesunden Natürlichkeit der skandinavischen Musik, aus der geistvollen Behandlung des Einzelnen, der Abgekehrtheit von reflektorischem Grübeln der französischen, aus der sprühenden Lebensfreudigkeit und Grazie der italienischen Kunst der Gegenwart für sein eigenes Schaffen entnehmen. Er stehen ihm freilich da die Schranken seines eignen nationalen Empfindens hindernd entgegen. Er soll ja aber auch nicht in der Nachahmung fremder Art seine eigne Kraft zeigen; von der Kunstarbeit haben wir in Deutschland die Hülle und Fülle. Er soll am fremden Gute den einen und andern Maßstab für die Wertung des eigenen Schaffens gewinnen, mehr nicht, soll durch Vergleichen seinen kritischen Blick schärfen. Deshalb, meine ich, ist es auch vom höchsten Werte, freilich nicht ohne Vorsicht und nicht ohne erläuternde Worte, fremde Kunst der Allgemeinheit zu bieten. Eine schöne, aber mühsame Aufgabe! Da wird etwa zu zeigen sein, wie sich die französische Kleinkunst aus dem nationalen Temperamente des Volkes erklärt, wie die nordische Musik ihre besondere Färbung durch den Ernst des Volkes, das sie geboren, erhalten hat. Dergleichen läßt sich freilich nur durchführen, wenn an die Stelle der Auffassung, die Musik diene nur einem Bedürfnisse der Unterhaltung, die andere getreten ist, die in jeder Kunst einen Faktor unseres Kulturlebens sieht.

Die Bühne versagt da völlig, für sie ist jedes Werk in erster Linie ein Spekulationsobjekt. Schule, Haus und Bildungsvereine bleiben, da auch die

öffentlichen Konzerte ausscheiden, übrig. Was für die Programme unserer Konzerte jetzt wenn auch leider noch nicht durchaus gilt, das sollte auch die von diesen Bildungsfaktoren zu leistende Arbeit bestimmen, der Grundsatz, daß alles systemlose und blinde drauflos Musiktreiben eine heillose Verwilderung der ästhetischen Begriffe im Gefolge haben muß. Man kann künstlerische Programme, die eine unter irgend einem Gesichtspunkte erscheinende Einheitlichkeit zeigen, gar wohl so gestalten, daß mit dem ästhetischen Genusse eine Belehrung Hand in Hand geht. So lassen sich die Werke eines Mannes, eines Landes, einer bestimmten Zeit oder Formgattung leicht in zwangloser Folge unter mancherlei Sondergesichtspunkten aneinanderreihen. Wie hoch aber auch immer die Kunst insgesamt für die besonderen Zwecke, die wir hier im Auge haben, bewertet werden möge: für die Deutschen wird es immer am besten sein, zu den unvergänglichen Schätzen ihrer eigenen Kultur zu greifen. Welches Volk hat Namen wie Heinr. Schütz, J. Seb. Bach, Gluck, Haydn, Mozart und Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, Wagner, H. Wolf aufzuweisen? In dem, was sie geschaffen, quillt uns ein Born ewiger Schönheit und Größe. Und wer möchte da nicht auch des deutschen Volksliedes gedenken mit der Fülle seines reinen und kräftigen Empfindens! Wer an dieser geistigen Kost erwachsen ist, sie in sich aufgenommen hat, wie etwa Goethe das Volkslied und Mozarts reine und heitere Kunst, der ist gefeit gegen das Niedrige der After- und Scheinkunst.

Wohl erleben wir es tagtäglich: was die Schule gesät hat, das geht im wilden Kampfe des Lebens zugrunde. Das Volkslied weicht zurück, der Schmutz des Tingeltangels dringt immer weiter vor. Aber auch die Kräfte sind geweckt, dieser Gefahr zu begegnen. Wer nach Polizeimaßregeln ruft, wird bittere Enttäuschung erfahren. Der Polizeisäbel hebt weder Sittlichkeit noch Kunstsinn. Nur die uneingeschränkte Möglichkeit ernsten, erhebenden, künstlerischen Genießens kann das Verständnis für die ideale Welt des Schönen entwickeln und ausbilden. Diese Möglichkeit möge immer weiteren Kreisen gegeben werden, gegeben in einer von Liebe und Begeisterung getragenen Opferfreudigkeit, in einer Weise auch, die jeden, auch den geringsten Schein pedantischen Zwanges, ebenso aber jede pädagogisch ungeschickte Behandlung der Frage vermeidet.

Haben wir uns von solcher Kulturarbeit nachhaltige Erfolge zu versprechen? Das ist eine schwerwiegende Frage, für deren Beantwortung kaum jemand die Propheten-Verantwortung wird übernehmen wollen. Ohne allen Zweifel ist aber eines klar: läßt man auf Jugend und Volk die schädigende geistige Kost, die ihnen allgemein und leicht zugängig ist, ohne starke Gegenmittel wirken, so sind die schlimmsten Folgen unabweisbar. Darum gilt es, mit ernster Arbeit für Kunst und Volk nicht zu ruhen, mag sie auch oft an das vergebliche Mühen des Sisyphos gemahnen.

## Lose Blätter.

### Die Hüter der tragischen Bühne in Bayreuth.

Von Dr. H. Göring-Weimar.

Dr. *Hugo Göring* hielt am 4., 7., 9. Februar, 1. und 15. Mai d. J. im Russischen Hof zu Weimar einen Zyklus von Vorträgen über Richard Wagner und die Hüter der tragischen Bühne in Bayreuth. Er ging vom Leben und dem Kulturwerte der Werke Richard Wagners aus und behandelte vom zweiten Vortrage an die Hüter des Geisteserbes des Meisters. Er bezeichnete als Abschlufs seines Schaffens die tragische Bühne in Bayreuth, die unter der schützenden Pietät der Gemahlin Richard Wagners, Frau Cosima Wagner, eine Hochburg des deutschen Idealismus geworden sei. Diese dem Dichter-Komponisten kongeniale Frau habe in selbstloser Liebe ihr Leben daran gesetzt, die erzieherische Aufgabe ihres Gemahls in ursprünglicher Treue fortzusetzen und die zu einer Veredlung des Innenlebens führende Kunst des Meisters ohne Fälschung durch Theatermifsbräuche in reiner Darstellung zu verkörpern. Dieses hohe Streben habe zur Ausbildung eines Bayreuther Stiles geführt, der für Deutschland, also Europas Bühnen vorbildlich geworden sei. Die künstlerisch hochbegabte Frau, eine Tochter von Franz Liszt, dem edelsten Menschen unter den Künstlern des 19. Jahrhunderts, der durch seine treue Freundschaft und geniale Energie den Siegeslauf der Werke Richard Wagners eröffnet habe, als dem Meister die Welt verschlossen war, sei seit des Meisters Tode die treibende Kraft und der organisierende Geist von Bayreuth. Wer die wie eine Fürstin waltende Frau von gewinnender Herzensgüte, natürlicher Liebenswürdigkeit und imponierender Herrscherkraft in den Proben im Festspielhause, während der Festspiele und in dem Heiligtum Wahnfried wirken sah, habe den Zauber und die Weihe einer Geisteshoheit erlebt, der fortwirkend das ganze Leben begleite. Sie habe es dahin gebracht, dafs Bayreuth nie durch andere Bühnen ersetzt werden könne und dafs die Freigabe des Parsifal im Jahre 1913 nichts an der Kulturkraft Bayreuths ändern werde, da nur dort Richard Wagner in umfassender Treue gepflegt werde, da nur dort eine entgegenkommende Pietät, Sammlung und Andacht möglich sei, wie sie von dem Kunstwerk gefordert werde, und nur dort die selbstlose künstlerische Begeisterung erwachse, die jeden Darsteller, das Orchester und den Dirigenten zu den unvergleichlichen Leistungen inspiriere. In Bayreuth erlebe man die lebendige Fortwirkung des grofsen Genies, welches in seinem dornenvollen, erst durch Frau Cosima von Liebe durchleuchteten Erdenleben als Wunder der Menschenbeherrschung sich bewährt hatte.

In seinem zweiten Vortrage behandelte der Redner den Sohn Richard Wagners — Siegfried. Er schilderte seine äufsere Erscheinung, die so vieles von dem grofsen Meister wiederverkörpere; er rühmte seine gewinnende, natürliche

Freundlichkeit und Herzlichkeit, die alle tendenziösen Verleumdungen von abstofsendem Dünkel u. a. als haltlose Erfindungen entkräfte; er erzählte, wie Siegfried Wagner ein schönes Bild von seines grofsen Vaters Wesen zeichnete: von der Güte, der vornehmen Schlichtheit und der rastlosen Energie. Er berichtete, wie liebevoll Richard Wagner gegen den schon in Knabenjahren kindlich komponierenden Sohn, gegen alle Hausgenossen, gegen Untergebene, gegen seine treuen Hausfreunde, die Hunde, war; er gab einen Einblick in das innere Werden Siegfried Wagners, der so auffallende Begabung für Architektur in seinen Studienjahren bewies, dafs er sich ganz diesem Gebiete widmete und in Hunderten von Entwürfen künstlerisch edler Bauwerke dichtete, bis ihm sein Lebensberuf, der des schaffenden Musikers und Dichters zum Bewufstsein kam.

Hierauf charakterisierte Dr. *Göring* die Dichtungen und die Musik Siegfried Wagners, dann sein Wirken in Bayreuth, an dem er besonders das pietätvolle Einleben Siegfried Wagners in die Geistesart seines Vaters rühmte. Bei den Proben zum Ring des Nibelungen sei ihm dieses liebevolle Eingehen Siegfried Wagners auf das künstlerische Vorbild seines Vaters wie ein persönliches Fortwirken des Meisters als ewige Geistesmacht erschienen; es habe den tiefsten Eindruck auf ihn gemacht, wie der Sohn des grofsen Mannes nicht sich selbst zur Geltung zu bringen suchte, sondern die Intentionen des Vaters. Unvergefslich klinge ihm in den Ohren das schlichte Wort Siegfried Wagners: „So wollte es Papa haben!“ Dabei lebte Siegfried Wagner in dem Riesenwerk, welches er dirigierte und Wort für Wort wie Ton für Ton so inne hatte, dafs er jeden Augenblick einhelfend und korrigierend durch Zitat von Text und Noten aus freibeherrschendem Gedächtnis die Darstellung leiten konnte.

Unter den Kompositionen Siegfried Wagners zeichnete Dr. *Göring* in grofsen Zügen die Dichtung und Musik von „Banadietrich“ und „Sternengebot“, um sich eingehend über den „Bärenhäuter“ aussprechen zu können, auf den jetzt die allgemeine Aufmerksamkeit gerichtet sei, wegen der am nächsten Sonntag unter Leitung des Dichterkomponisten bestimmten Aufführung. Durch diese werde man an die ruhmreiche Stellung des Grofsherzogs Carl Alexander zu Richard Wagner erinnert, der durch die edle Fürsprache Liszts in dem weitblickenden, von vornehmem Künstlergeist durchglühten Monarchen einen Schützer vor politischer Verfolgung fand und in Weimar die erste Aufführung seines Lohengrin erreichte.

Der Vortragende besprach den Bärenhäuter, der schon durch die ins Volkstümliche fortgeführte Entwicklung der uns vertrauten Gestalten der Kunst Richard Wagners sympathisch berühre, und kennzeichnete den tiefen Sinn der Märchenhandlung, die Siegfried Wagner mit allem ihm und dem Vater ureigenen Humor durchsprudelt habe, wie schon die Idee eines ehrlichen Teufels beweise, der selbst des Scherzes und der Rührung fähig sei. Auch über die Musik Siegfried Wagners spricht sich Dr. *Göring* eingehend aus, die eine natürliche Brücke zum Volkstümlichen schaffe, aber die künstlerliche Technik meisterhaft beherrsche.

In seinem dritten Vortrag beleuchtete Dr. *Göring* die Hauptstützen des Bayreuther Werkes, die Opernschule, seit Kniese, die Dirigenten der Aufführungen, die Wagnerbiographen Glasenapp und Chamberlain, vor allen den geistvollen Interpreten Wagners in der akademischen Welt: *Henry Thode*. Dessen Kulturideal widmete der Vortragende die sorgfältigste Darstellung, wobei er auch das bahnbrechende Werk über Michelangelo und die feinsinnige Geschichtsdichtung: „Der Ring des Frangipani“ eingehend würdigte. In zwei Nachtrags-Vorträgen ging Dr. *Göring* nochmals auf *Henry Thode* ein, besprach dessen kleine Schriften über heutige Kulturfragen und lenkte dann die Aufmerksamkeit der Zuhörer auf den edlen Förderer und treuesten Helfer Richard Wagners, Freiherrn *Hans von Wolzogen*, der sofort, nachdem er Richard Wagners Bedeutung für die innere Regeneration der deutschen Nation erkannt hatte, sein ganzes Leben in den Dienst der grofsen Aufgabe stellte und über ein Menschenalter daran festgehalten hat. Der Vortragende schilderte ihn als Herausgeber der „Bayreuther Blätter“, die er als „eine ganz selten ausgeprägte Individualität“ in der periodisch erscheinenden deutschen Literatur charakterisierte. Als Dichter beleuchtete er den allseitig für Richard Wagners Geistesziel tätigen Mann als Typus edler vorbildlich deutscher Art. Einen weiteren Nachmittag widmete Dr. *Göring* der Darstellung der grofsen Gedankenwelt des Grafen *Gobineau*, dessen bahnbrechendes Rassenwerk das Geistesziel Richard Wagners erweitert und gefestigt hat und zu einer herrlichen Freundschaft beider Männer geführt habe. Wie *Ludwig Woltmann* das Erbe Gobineaus übernommen und in welch pietätvoller Treue Prof. *Ludwig Schemann* dieses Erbe bis heute gepflegt habe, legte Dr. G. sorgfältig dar. Die nächsten Vorträge behandelten Chamberlains Kulturwerk und Richard Wagners kulturpolitische Ziele, wobei die Biographien Richard Wagners von Glasenapp und Chamberlain gebührend gewürdigt werden.

---

## Hof- und Domorganist Prof. Heinrich Schrader †.

Von Edmund Oppermann.

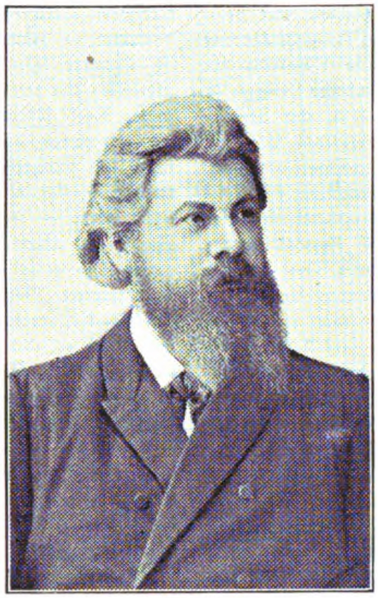
Am 30. Juli entschlief nach längerem Leiden in Braunschweig der Herzogl. Musikdirektor, Hof- und Domorganist Prof. *Heinrich Schrader* im Alter von 67 Jahren: ein vielseitig begabter Musiker, ein hervorragender Orgelvirtuose, ein berühmter Dirigent, der Schöpfer vieler Kompositionen, namentlich vielgesungener Männerchöre, ein Pfleger des deutschen Volksliedes, ein tüchtiger Seminar-Musiklehrer, ein ausgezeichneter Mensch.

Geboren wurde *Heinrich Schrader* am 13. Juni in dem Braunschweigischen Dorfe Jerxheim als Sohn eines Landwirts. Er widmete sich dem Lehrerberufe und besuchte von 1865—69 das Lehrerseminar in der Lessingstadt Wolfenbüttel, wo er sich unter Leitung des Musikdirektors S. Müller besonders der geliebten Musik widmete und schon immer der Musik-Schrader genannt wurde. Bei der Abgangsprüfung überraschte er durch eine eigene Komposition, durch eine Fantasie in drei Sätzen über „Wie schön leucht uns der Morgenstern“. Der Lehrer empfahl den talentvollen Schüler an Prof. *Stern* in Berlin. In dessen Konservatorium weihte ihn Prof. Kiel in die Geheimnisse des Kontrapunktes und der Komposition ein; unter Sterns Leitung offenbarte sich ihm das Verständnis unserer Meisterwerke, bei Prof. Ehrlich safs er am Klavier und bei Prof. Schwantzer an seiner geliebten Orgel.

Nach seiner Rückkehr wirkte er als Aushilfslehrer im Dörfchen Lauingen. 1869 wurde er Organist an St. Andreas

in Braunschweig, zugleich auch Lehrer an den dortigen Bürgerschulen. 1882 wurde er Hof- und Domorganist. Die Beschaffung der herrlichen Orgel, einer der gröfsten in Deutschland, ist sein Verdienst. Eine weitere Anerkennung lag in seiner Berufung zum Seminar-Musiklehrer. Viele tüchtige Organisten hat er hinausgesandt in Stadt und Land.

1873 hatte ihn der Männergesangverein Euterpe zu einer Übung eingeladen. Nach dem Vortrag einiger Lieder sagte Schrader: „Ja, meine Herren, schön ist ganz etwas anderes!" Diese Offenheit gefiel den Sängern, und Schrader wurde um Übernahme des verwaisten Dirigentenstabes gebeten. Fast bis an sein Lebensende war er nun Dirigent und führte den Verein zu tüchtigsten Leistungen empor.



1879 begründete er, zunächst zur Verschönerung des Gottesdienstes, einen gemischten Chor, den Schraderschen a capella-Chor zur Pflege alter klassischer Kirchenmusik. Werke wie Stabat mater von Palestrina, Passion von Schütz, Weihnachtsoratorium und hohe Messe (h moll) von Bach wurden in wunderbarer Schönheit wiedergegeben. In Anerkennung seiner Verdienste verlieh ihm der Regent den Titel Musikdirektor und Professor und verlieh ihm das Ritterkreuz 2. Klasse. Mehrmals wurde Schrader vom Bunde der vereinigten norddeutschen Liedertafeln zum Festdirigenten gewählt.

Besonderes Verdienst erwarb sich Schrader um die Pflege des deutschen Volksliedes. Echt volkstümlich sind auch die meisten seiner vielgesungenen Kompositionen für Männerchöre: „Es haben zwei Blümlein geblühet", „Das erste Lied", das neckische, jetzt in der ganzen Welt gesungene „Rothaarig ist mein Schätzelein" (Op. 27), das ernste „Salem Marie", „Waldesrauschen", die fröhlichen Lieder „Gretel vom See", „Mein Schatz ist auf der Wanderschaft", das humorvolle „Spielmannslied", „Die Nachtigall im Mondenschein", „Bübchen wollt' sich Kirschen holen" (Op. 70), „Mein Liesel" (Op. 55). Von den für den a capella-Chor geschriebenen vorzüglichen Kompositionen nennen wir: „Gute Nacht und süfsen Frieden", „Es ist so still geworden", „Was bist du denn so bange?", „Adoramus te, Christe", sowie das herrliche Weihnachtslied „O Jesulein süfs".

Neben diesen Chören schrieb Schrader auch noch eine Reihe sehr ansprechender Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung und eine grofse Zahl gediegener Orgelkompositionen. Fast ohne Ausnahme erfreuen sich seine Kompositionen einer grofsen Beliebtheit wegen ihrer einschmeichelnden Melodie und ihrer leichten Sangbarkeit.

Schrader war kein „Moderner", obgleich er sich auch an die verzwicktesten modernen Chöre heranwagte; seine Hauptdomäne waren die Klassiker und besonders das volkstümliche Lied. Ebenso volkstümlich wie er selbst war, war auch seine Auslegung der schlichten Volksweisen, in die er eine Wärme und eine Gemütstiefe zu legen wufste, die jeden Zuhörer ergriff. Hier merkte man keine Tüftelei in dynamischer Beziehung oder im Tempo, vielmehr war alles kerngesund, schlicht und frei von jeder Kränkelei.

*Ernst Stier*, der unzählige Konzerte Schraders rezensiert hat, fragt, worin eigentlich das Geheimnis des Erfolges und der grofsen Beliebtheit Schraders bei hoch und niedrig, jung und alt liege, und antwortet: Zunächst in der gewaltigen Arbeitskraft, in der Begeisterung für seine geliebte Kunst. Dann aber auch in der glücklichen, beneidenswerten Natur, die weich und milde, in ihren Zielen aber fest und sicher war. Das urwüchsig-kräftige ländliche Element verband sich aufs schönste mit dem städtisch-geistigen, und diese gesunde Mischung bewahrte seine Innigkeit und Gemütstiefe vor jeder krankhaften Sentimentalität.

„Er war eine menschlich bedeutende Persönlichkeit, der auch auf die Strafse die Blicke anzog. Seine gedrungene, untersetzte, kraftvolle Figur verlieh ihm den Charakter der Bodenständigkeit. Am bemerkenswertesten war der ovalgeformte Kopf mit der hohen Stirn, den ausdrucksvollen Augen und dem Silberhaar, das so an Beethoven erinnerte, dafs die Ähnlichkeit auch dem Fremden sogleich auffiel. Der äufseren Erscheinung entsprach die einfache, einheitliche, faltenlose Natur, in ihrer Sinnes- und Denkweise ein Abbild seiner Heimat, aus der er seine beste Kraft zog, wie — nach einem Wort Ibsens — der Baum den Saft aus frischer Wurzel."

In der Geschichte des deutschen Männer- und Kirchengesanges wird der Name Heinrich Schrader fortleben.

## Monatliche Rundschau.

**Berlin**, 10. August. Schon zeigt die Königliche Oper den Beginn ihres neuen Spieljahrs an. Sie will es am 13. d. Mts. mit den Königskindern einleiten, denen dann der Fliegende Holländer folgen soll. Man hatte ihr in der letzten Zeit mancherlei heftige Vorwürfe gemacht, zuerst im Abgeordnetenhause, dann in den Tagesblättern. Entschieden ungerecht waren diese in der Behauptung, dafs sie das Ausländische bevorzuge. Neuerdings geschah das wenigstens nicht, in der früheren Zeit nur sehr selten. Im letzten Jahre standen den 184 deutschen Aufführungen 114 fremde gegenüber. Und als ich alte Repertoire aufschlug, fand sich's, dafs man an Neuheiten von 1840—49 neben 24 deutschen Werken nur 18 fremde gegeben hatte, von 1850—59 neben 15 deutschen auch 15 fremde, von 1860—69 freilich neben 5 deutschen 13 fremde. Es kamen demnach in den drei Jahrzehnten von 1840—70 in unserer Oper 44 deutsche und 46 ausländische Werke auf die Szene. Heute ist das Verhältnis doch günstiger. Will man unserer Opernverwaltung berechtigte Vorwürfe machen, so wären es die, dafs sie uns von Gluck und Weber nur

eine Oper bringt, dafs sie Mignon, Bajazzi und Butterfly gar zu oft ansetzt, und dafs sie fremden Sängern nach wie vor gestattet, einen Sprachenmischmasch in die Aufführungen zu bringen. Auch ist es vom Übel, dafs wir jetzt sechs amerikanische Opernmitglieder haben, die erste Rollen singen.

Die Gastgesellschaft im Neuen Königlichen Operntheater hat Wagner weidlich abgespielt. Was sie bot, war meist nicht schlecht, oft aber doch erheblich unter dem Mittelmafse. Und wiederholt täuschten uns wieder bisher unbekannte Künstler, denen der bekannte „bedeutende Ruf" voranging. Unter den Gästen war Frau *Leffler-Burckardt* die hervorragendste und Fräulein *Destinn* die gefeiertste. Soweit die Elsa und die Elisabath gesanglich zu gestalten sind, kamen sie durch die Destinn zu ihrem Rechte. In der Erscheinung und in der Seelenäufserung aber fehlte doch einiges. Als Wolfram hatte sie einen Kunstgenossen von der Metropolitan-Oper zur Seite, der uns keine hohe Meinung von den Leistungen des Neuyorker Instituts beibringen konnte, obschon auch ihm der bedeutende Ruf von dort vorausging. — Einmal durchbrach die Operngesellschaft die Wagnerreihe, aber nur für ein paar Abende, denn die aufgeführte Neuheit brachte es nicht über zwei Darstellungen. Das hatte man anders erwartet, da das Werk des Wiener Wort- und Tondichters *Jul. Bittner* in seiner Heimat einen ganz anständigen Erfolg errungen hatte und auch von den dortigen Kunstrichtern freundlich begrüfst worden war. Der Musikant ist der Titel der zweiaktigen Oper, die in Salburg spielt, und deren Held mit Vornamen Wolfgang heifst. Man mufs dabei um so mehr an Mozart als das Vorbild des Autors denken, als dieser Musikant auch eine Koloratursängerin liebt, sich mancherlei Mifshandlungen gefallen lassen mufs und in dem Stücke auch über die Vorzüge der deutschen und italienischen Kunst gestritten wird. Irgend welche Bedeutung für Wesen oder Wert des Werkes hat diese Anlehnung an den grofsen Wolfgang aber nicht. Auch angenehm wirkt sie nicht. — Die Fabel der Oper ist unbedeutend. Der Musikant liebt die Primadonna der von ihm geleiteten Operngesellschaft, der Intendant entführt sie ihm jedoch nach Paris, nachdem er den sich ihm entgegenstellenden Wolfgang hat verprügeln lassen. Den tröstet nun seine Geigenschülerin, die ihn heimlich liebte. Sie will ihm seine deutschen Lieder vorsingen und ihm mit deutscher Treue anhängen. Zur Ausfüllung der Akte dienen Bauern- und Musikantenszenen, die zu allerhand Gesängen Veranlassung bieten. Der Autor scheint kein Musiker von Haus aus zu sein. Er tritt anfangs in der Kompositionsarbeit ziemlich unbeholfen auf und verfällt wiederholt in den Fehler begabter Autodidakten, viel zu wollen, was sie dann nicht können. Aber unter und an der Arbeit scheint er gelernt zu haben, und man hat an manchem Gelungenen des zweiten Aktes schon Freude. Die Oper stellt keine organische Arbeit dar. Es steht eine Nummer mehr oder weniger lose neben der andern. Obschon der Komponist das Lyrische bevorzugt und die Melodie kräftig zur Geltung bringen will, arbeitet er doch vorwiegend im deklamatorischen Stile. Geschickt verwendet er das Orchester. Auch hat er Sinn für den Humor, wie sich das wiederholt in den Sing- wie in den Instrumentalstimmen kund gibt. Der Wirksamkeit der Oper steht es im Wege, dafs die Nebendinge zu breit behandelt sind, und dafs die Hauptpersonen nicht genug interessieren. Auch wenn die Aufführung besser gewesen wäre, würde dieser Musikant sich keine rechte Anerkennung erworben haben. — Das Friedrich-Wilhelmsstädtische Theater bezog während der Ferien des dort tätigen Schauspiels ein Herr *Alb. Nack* und hoffte es mit des Orients Schätzen beladen am Ende derselben wieder zu verlassen. Denn er hatte einen Operettentext gedichtet und ihn durch *Filomeno de Cristofaro* komponieren lassen. Von der Aufführung der so entstandenen Operette, betitelt Badines Entführung, erwartete er grofse Dinge. Diese Badine feiert gerade ihr Hochzeitsfest — so ist im Textbuche su lesen — als ein Bösewicht, um sich für erlittenes Unrecht zu rächen, sie fortschleppt und direkt nach St. Thomas bringt, wo sie mit vielen andern schönen Mädchen die zechenden Matrosen durch Tanz unterhalten mufs. Nach Jahren erscheint ihr Bruder, der Schiffskapitän ist — welches Glück! — gerade in dieser Tanzkneipe und führt die vielgeprüfte, ihrem Bräutigam treu gebliebene Badine wieder heim, wo dann die Hochzeit zu Ende geführt wird. — Das ist nun eine geschmack- und geistlose Handlung, aber sie hat gegenüber den meisten andern neuen Operetten den Vorzug, weder Unsinn, noch Zoten zu enthalten. Die Musik ist sehr bunt, bald liedmäfsig und bald melodramatisch; bald erinnert sie an den Tanzsaal und bald an die grofse Oper. Es ist sogar ein ernsthaft zu nehmendes, freilich in den Stil nicht passendes grofses Finale im zweiten Akte. Banal ist die Musik nicht, doch ohne Einheitlichkeit. Der Operette halfen aber selbst die Tanzszenen nicht, die als Magnet gedacht waren. Das Publikum blieb fort. Das Personal konnte nicht aus den Einnahmen bezahlt werden und wurde aus der Kaution befriedigt. Noch vor Ablauf eines Monats war es mit dem Unternehmen zu Ende. Rud. Fiege.

**Paderborn.** Die hiesige Kirchenmusikschule, die im letzten Jahre von 21 Schülern besucht wurde, hielt kürzlich ihre Abschlußprüfung. Dieselbe erstreckte sich auf die gesamte theoretische Musiklehre, sowie auf die Praxis in Gesang, Dirigieren, Klavier- und Orgelspiel. In einem Vortragsabend am 14. d. M., gab die Schule einen kurzen Überblick über die verschiedenen Arten der Kompositionen des großen *J. S. Bach.*

— Ein Konzert, das der Saalfelder Kirchenchor am 26. Aug. in der Georgenkirche in Eisenach gab, bewies aufs neue, daß dieser Chor auf einer hohen Stufe des Könnens steht und sein Dirigent, Herr Kirchenmusikdirektor *Wilhelm Köhler*-Saalfeld, einen ganz hervorragenden Platz unter den deutschen Kirchenmusikern einnimmt. Ein „Kyrie eleison" von Palestrina, „Gnädig und barmherzig", siebenstimmig von A. E. Grell, ein achtstimmiges Vaterunser von Woyrsch, der machtvolle achtstimmige doppelchörige Psalm 148 vom Dirigenten waren die bedeutsamsten Gaben des Chors. Herzerquickend klangen die volkstümlichen Gesänge „Du Hirte Israels" und „Russischer Vespergesang", von Bortniansky — letzterer von besonderer Eindringlichkeit —, „Auf dem Schnee" (Volkslied), „Horch Glockenklang" von Helmbold und die beiden Knabenchöre „O wunderbares tiefes Schweigen" und „Wer weiß?" von Bernhard Müller. Eingerahmt wurden diese Chorsätze durch die vom Dirigenten auf einer herrlichen Jehmlichschen (Dresden) Orgel mit Meisterschaft gespielten Stücke „Präludium und Fuge in A moll" von Bach, Fantasie von Kühmstedt, Allegretto pastorale von Botazzo und Gebet von Guilmant. Durch schlichtinnigen Vortrag der Arie „Nun beut die Flur" von Haydn erfreute Fräulein Anna Köhler-Saalfeld die Zuhörerschaft. — Wir werden in einer der nächsten Nummern Bild und Biographie von Meister *Köhler* bringen. E. R.

— Zu dem Chorverbandstag der Gothaer Kirchenchöre am 16. Oktober hält Kirchenmusikdirektor W. Köhler-Saalfeld einen Vortrag (mit Praktikum) über die Eizsche Tonwortmethode.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

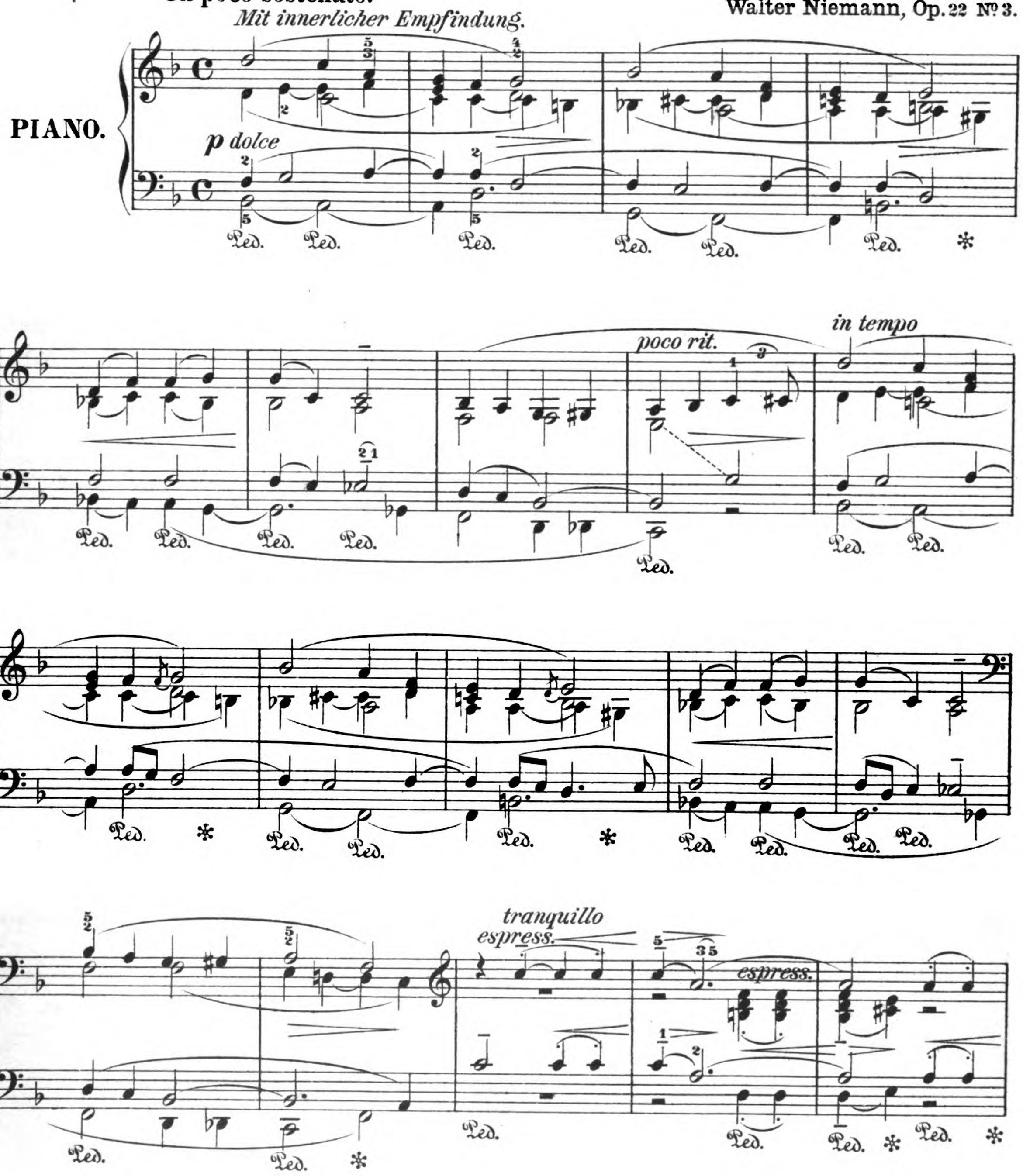
Musikbeilage der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.



# Wenn die Dämmerung kommt.

Un poco sostenuto.

Walter Niemann, Op. 22 № 3.




sempre espress.
Ped.
mp
rinforzando
dolente
f
meno f
sfz
mf
rinforzando
dolente
f


meno f
al - lar - gan - do
Tempo I.
Con calore
f
Mit innigem Ausdruck
mp
mp espress.
molto espress.
ppp
Ped.

Freiherrn und Freifrau v. Cramer-Klett gewidmet.

# Der Blütenräuber.

Japan. Gedicht von Sosei (9. Jahrh. n. Chr.)
Übersetzt von Paul Enderling.

Georg Capellen.




molto rit.
wohnt, dass ich nicht mehr das Haupt in Weh - mut neige.
a tempo
sempre staccato
O sagt mir, wo der Wind, der bö - se, wohnt, dass ich nun mei-nen Groll und Zorn ihm zei-ge!

Freiherrn und Freifrau v. Cramer - Klett gewidmet.

# Der Blütenräuber.

Japan. Gedicht von Sosei (9. Jahrh. n. Chr.)
Übersetzt von Paul Enderling.

Georg Capellen.




molto rit.
wohnt, dass ich nicht mehr das Haupt in Weh - mut neige.
molto rit.
mf
Ped.
a tempo
O sagt mir, wo der
a tempo
sf p sempre staccato
pp
Ped.
Wind, der bö - se, wohnt, dass ich nun mei-nen
f
mf
p
Groll und Zorn ihm zei-ge!
ff
sf
Ped.

# Des Knaben Augen.

(Spanisch.)




dolcissimo
pp ritard.
a tempo
Säh er dann sein Bild da-rin, würd er wohl mich lie - bend grü - ssen.
pp
ritard.
a tempo
pp
p
Und so geb ich ganz mich hin, seinen
p
Au - gen nur zu die - nen, denn ein Et - was strahlt aus ih - nen, das mein
cresc.
gan - zes Herz ge - winnt.
p
ritard.

# Ein' feste Burg ist unser Gott.

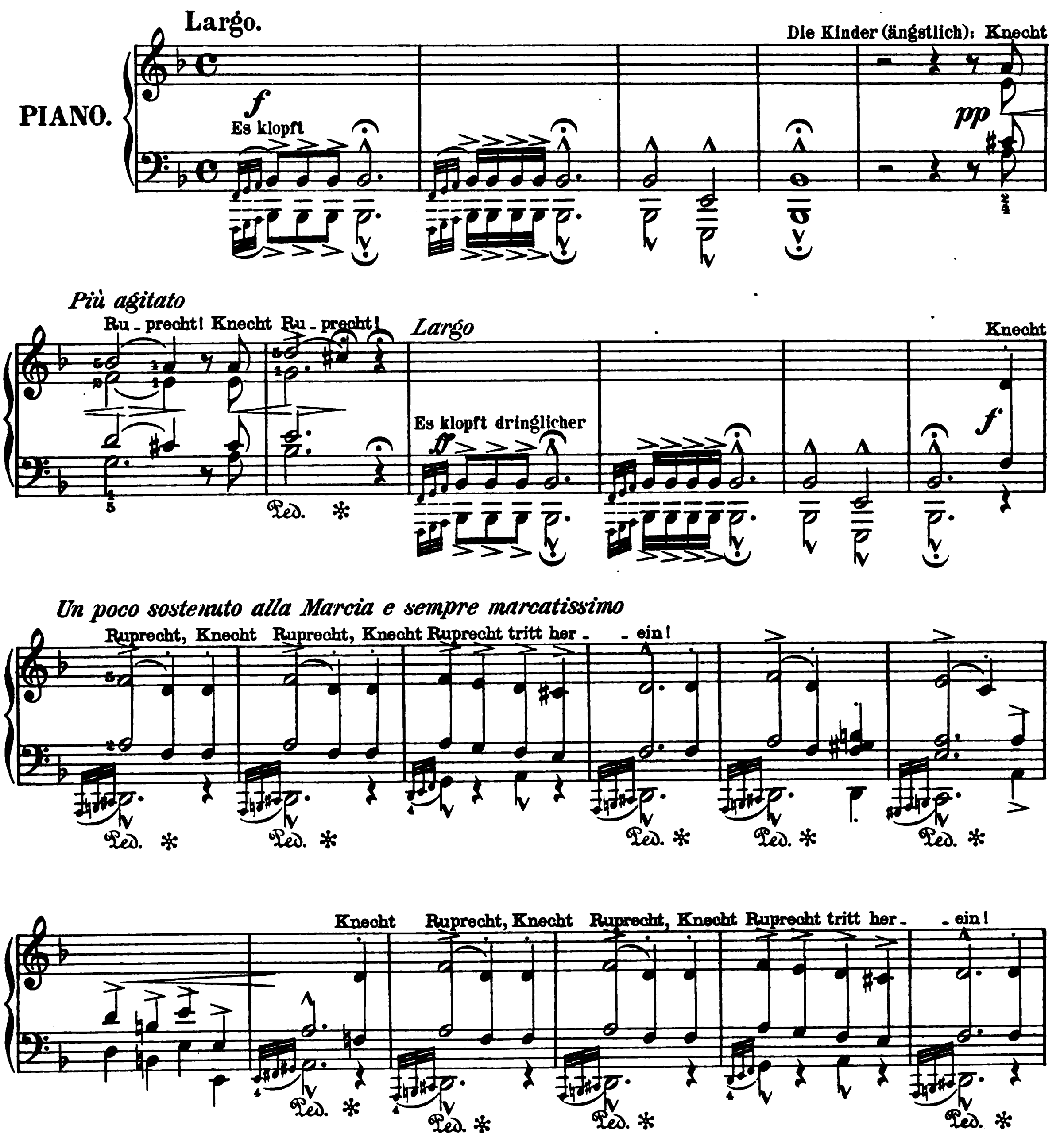
Tonsatz von **Joh. Eccard,**
eingerichtet von Ernst Rabich.



Musikbeilage der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

# Knecht Ruprechts Besuch.

Walter Niemann, Op. 16 № 2.




mp
Sind die Kin_derlein
brav ge_we_sen?
mp
rinforz.
cresc.
(Die Kinder):
Ja, ge_wiss lieber Knecht
pp
Ru_precht!
mp
Ist das nun ge_wiss_lich wahr?


mp
cresc. e poco a poco sosten.
Ped. *
Tempo I
f
So
poco f
geh' ich!
(Knecht Ruprecht stapft draussen ab.)
sem - pre di - mi - nu - en - do
senza Ped.
ffz
lunga
pp

# Grossmamas und Grosspapas Besuch.

## Minuetto all' antica.

Walter Niemann, Op. 16 Nº 4.

Alla Minuetto, molto commodo e grazioso.




pp
mp dolce ed espress.
poco cresc.
mf
molto espr.
dim
e
rit.
Tempo I
p
p poco cresc.
stacc.
dimin.
pp
sonore
rit.
dol.
Poco sostenuto
gravitätisch
espr.
Ped.

# Selig sind die Toten.

Off. 14, 13.

Ernst I. Erbe, Op. 8 Nº 2.




mf
von nun an, von nun an, von nun
nun an, von nun an, von nun
von nun an, von nun an, von nun an, von nun
von nun an, von nun an, von nun
an. Ja, der Geist spricht, p dass sie ru - hen sol - len von
an. Ja, der Geist spricht, p dass sie ru - hen sol - len von
an. Ja, der Geist spricht, p dass sie ru - hen sol -
an. Ja, der Geist spricht, p dass sie ru - hen sol - len von
ih - rer Ar - beit,
ih - rer Ar - beit, mf denn ih - re Wer - ke fol - gen
- len von ih - rer A - beit, mf denn ih - re Wer - ke fol - gen
ih - rer Ar - beit, mf denn ih - re Wer -
mf denn ih - re Wer - ke, ih - re Wer -
ih - nen nach, denn ih - re Wer - ke fol -
ih - nen nach, denn ih - re Wer - ke fol - gen ih - nen
- ke fol - gen ih - nen nach, denn ih - re Wer - ke fol - gen, denn ih - re



f
- ke fol - - - gen ih - nen nach, denn ih - re Wer -
gen, fol - gen ih - - nen nach, denn ih - re Wer - ke
Wer - ke fol - - gen ih - nen nach, denn ih - re Wer - ke fol - gen
Wer - ke fol - gen ih - nen nach,
dim.
p. cresc.
- ke fol - gen ih - nen nach, fol - - gen ih - - nen nach. Se -
fol - - gen ih - nen nach, fol - gen ih - - nen nach. Se - lig
ih - nen nach, sie fol - gen ih - - nen nach.
denn ih - re Wer - - ke fol - gen ih - nen nach.
- lig sind die To - ten, die in dem Herrn
sind die To - ten, die To - ten, die in dem Herrn
Se - - lig sind die To - ten, die in dem Herrn ster -
Se - lig sind die To - ten, die in dem Herrn
p
pp
ster - - ben, die in dem Herrn ster - - - ben.
ster - ben, die in dem Herrn ster - - ben.
- ben, in dem Herrn ster - - ben.
ster - ben, die in dem Herrn, dem Herrn ster - - - ben.

**Musikbeilage der**

**Blätter für Haus- und Kirchenmusik.**

Eigentum und Verlag von

Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.



# Weihnachtsglocken.

Richard Dehmel.

Fritz Wagner, Op. 20.




Ob. Man. 1 zartes 8' Reg.
H. Man 2 zarte 8' Reg.
l. H.
Dass ich auf die Knie - e fal - len, dass ich wie - der Kind sein kann; wie als
H. Man.
Ob. Man.
l. H.
Ob. Man.
Kind „Herr Je - sus“ lal - len und die Hän - de fal - ten kann. Denn ich
H. Man.
Ob. Man.
H. Man.
Ob. Man.
Ob. Man.
Ob. Man.


fühl's, die Lie_be lebt, lebt, die mit ihm gebo_ren worden, ob sie gleich von Tod zu
H. Man. 1 4' Reg.
dim.
p
Tod schwebt, obgleich Er gekreuzigt worden.
Ob. Man.
Haupt Man.
1 zartes 8' Reg.
Fühl's, wie al_le Brü - der wer_den


wenn wir hilf_los Mensch zu Menschen stam_meln: Friede sei auf
Er_den und ein Wohl_ge_fall'n am Menschen, ein Wohl_
_ _ ge_fall'n am Men_ _schen!
8
Ob. Man.
ppp

# Führ mich, Kind, nach Bethlehem.

(Spanisch.)

Carl Hirsch, Op. 189.




Gib die Hand mir, mich zu lei - ten, dass ich auf den Weg mich ma - che.
p
Dass ich schaue Beth - le - hem, dor - ten meinen Gott zu sehn.
p
ein wenig drängen
ruhig
Wem geläng es, wem, ach wem, oh - ne dich zu dir zu gehn!
f
Von der Sün - de schwe - rem Kran - ken bin ich träg und
sffz
sffz




+) Die Klavierbegleitung würde die 3 Schluss-Accorde arpeggio spielen.

# Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich.

(1554)

**Für dreistimmigen Frauen= oder Knabenchor.**

Tonsatz von Max Reger.

Andante con moto.



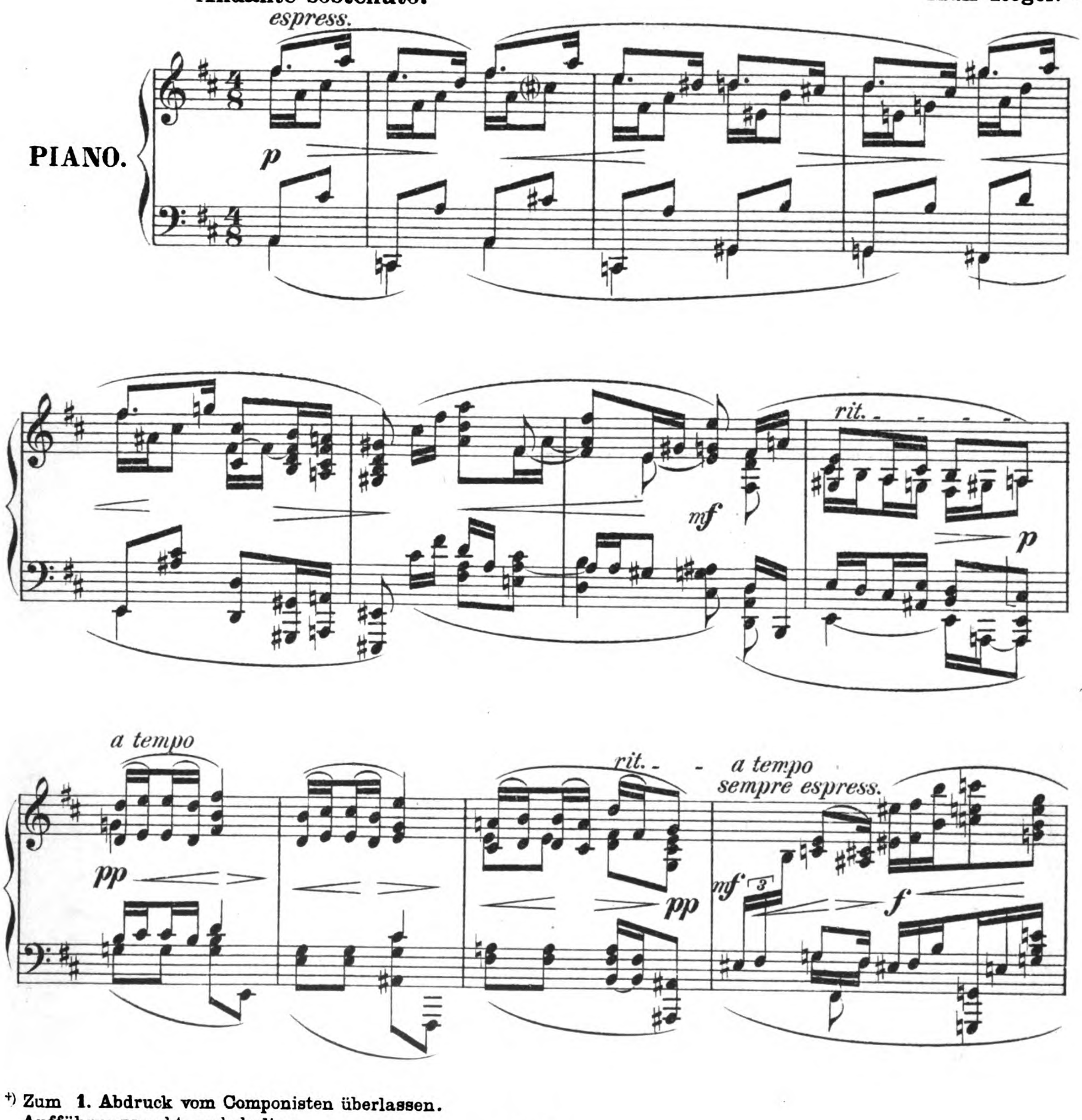

(Nikolaus Hermann. † 1561.)

Musikbeilage der
**Blätter für Haus- und Kirchenmusik.**
Eigentum und Verlag von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

# Lied.

**Andante sostenuto.**

**Max Reger.** +)




+) Zum 1. Abdruck vom Componisten überlassen.
Aufführungsrecht vorbehalten.


rit.
a tempo
p
pp
f
ff
mf
meno p
molto espress.
rit.
a tempo
sempre espress.


mf
p
rit.
a tempo
pp
p
rit.
a tempo
pp
espress.
f
p sempre espress.
pp
ppp


rit.
f
ff
a tempo
sempre espress.
p
ff
p
f
sempre rit.
p
ppp

# Gebet.

## Geistliches Lied.

(Die beiden Texte sind alternativ.)

**Ruhig.** **Ernst Schmidt, Op. 10.**




poco anim.
mf
Lass des Herzens Stürme schweigen, eit_le Träume wiege
Lass des Herzens Stürme schweigen, ob des Glückes Sonne
I. man.
mf
con Ped.
ein. wie sie stei_gen, wie sie wach_sen,
lacht, ob auch fin_st're Wol_ken stei_gen,
accell. e cresc.
accell.
wächst und steigt der See_le Pein! Deinen
Bo_ten ei_ner hö_hern Macht! Holder
f
mf
sehr breit
molto rit.
Largo. con piena voce
Frie_den gib der Er_de, Dei_nen Bal_sam geuss her_ab, dass ge_
Frie_de uns um_schwe_be, geb' Ge_leit in Lust und Schmerz, und dein
noch breiter
pp
p
man. I senza Ped.


ppp
heilt die See - le wer - de sich er - he - bend aus dem Grab!
Geist das Herz er - he - be, dir zu die - nen him - mel - wärts!
II. man. pp
con Ped.
senza Ped.
pp
Ru - he, schönstes Glück der Er - de, sen - ke
Ru - he, schönstes Glück der Er - de, senk' in
Tempo I.
con Ped.
p
seg - nend dich her - ab, dass es stil - le in uns
un - ser Herz dich ein, dass be - reit und still es
senza Ped.
molto rit.
wer - de, wie in Blu - men ruht ein Grab!
wer - de, rein - ster Lie - be Hort zu sein!

# Erinnerung.

J. A. Krygell.



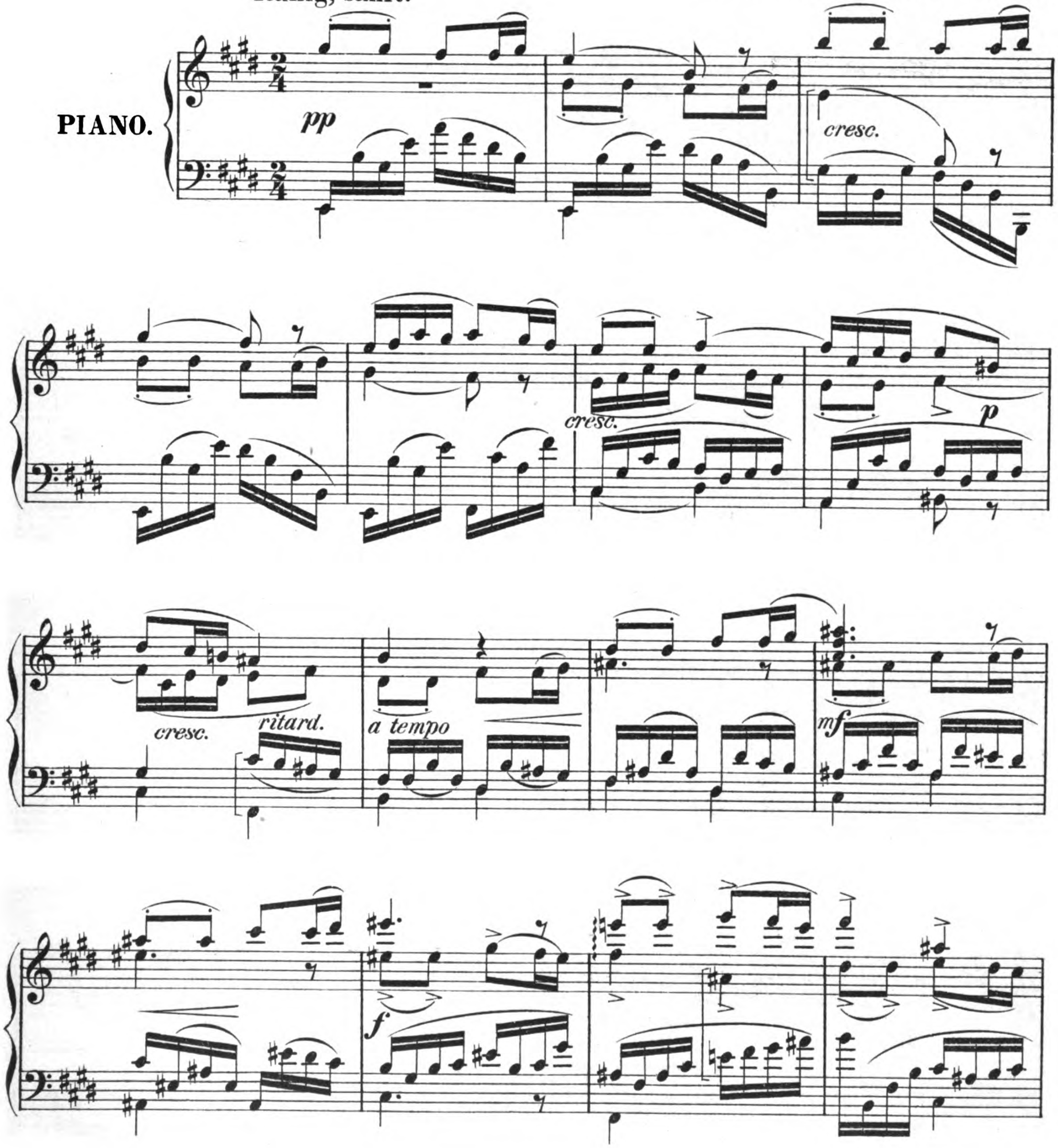
Musikbeilage der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.



# Schlummerlied.

Ruhig, sanft.

C. Ad. Lorenz (Stettin) Op. 89 No. 1.




ritard.
a tempo
p
cresc.
riten.
dim.
dolce
l. H.
cresc.
cresc.


cresc.
f ritard.
dimin.
pp a tempo
tr
cresc.
p
mf
Ped.
ritard.
pp

# Am heiligen See.

Japan. Gedicht von Ohotsuno Ozi (687 n. Chr.)
Übersetzt von Paul Enderling.

Georg Capellen.




hüllt den See.
poco acceler.
a tempo
Die
Wild - - - - gän - se schrei - - en
am hei - - li - gen Wei - her von I - - wa -
re.
Più mosso


p
Dunk - - ler Träu - - me Schar tanzt ihren
✻Ped.
f
Rei - hen;
p
mein Herz ist
mf
f
Andante
pp
✻
Ped.
schwer:
Più mosso
f
Più mosso
sf
cresc.
✻ Ped.
Ped.
f
Wenn ü - bers Jahr die Wild - - -
ff
mf
ff
f
Ped.
Ped.
✻


Andante
- - - - - gän - se schrei - - en, hör
Andante
ich's nicht mehr, hör ich's nicht mehr.
Più lento
rit.
stretto

# Choral.

J. A. Krygell.



Musikbeilage der

**Blätter für Haus- und Kirchenmusik.**

Eigentum und Verlag von
**Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.**



# Trio - Sonate

von Giuseppe Tartini, Op. 3. VI.

Herausgegeben von
Dr. Hugo Riemann.



**Andante** (*più tosto Allegro moderato*).






tr
p
mf
cresc.
f
mp
pf
sf

# Blumen im Winter.

(W. Hey.)

Paul Claussnitzer +)




+) Nº 2 aus „Zehn Kinderlieder" Op. 25.


schein tritt der lie_be Gott her_ein, nimmt die Deck' hinweg ganz sacht und
ruft: Ihr Kinder, nun erwacht, ihr Kinder, nun erwacht, nun erwacht!
rit.
a tempo
Stil_le
nur, dass sie nie_mand weckt!
dim.
Ped.

# Fürwahr, er trug unsre Krankheit.

Jes. 53, 4. 5.

Ernst I. Erbe, Op. 8 № 1.




p
auf ihm, auf dass wir Frie - - den hät - ten; durch sei - ne
liegt auf ihm, auf dass wir Frie - den, Frie - den hät - ten;
auf ihm, auf dass wir Frie - den, Frie - den hät - ten;
cresc.
mf
Wun - - den sind wir ge - hei - - let,
p cresc.
durch sei - ne Wun - - den sind wir ge - hei - let,
durch sei - ne Wun - - den sind wir ge - hei -
sind wir ge - hei - - let,
f
durch sei - ne Wun - den sind wir ge - hei - - let, ge -
durch sei - ne Wun - - den sind
let, durch sei - ne Wun - - - - den sind wir ge -
durch sei - ne Wun - - den sind wir ge - hei - let, ge -
hei - - let, ge - hei - - let, ge - hei - let.
wir ge - hei - - let, ge - hei - - let.
hei - let, ge - hei - let, ge - hei - let, ge - hei - let.
hei - - let, ge - hei - - let, ge - hei - let.

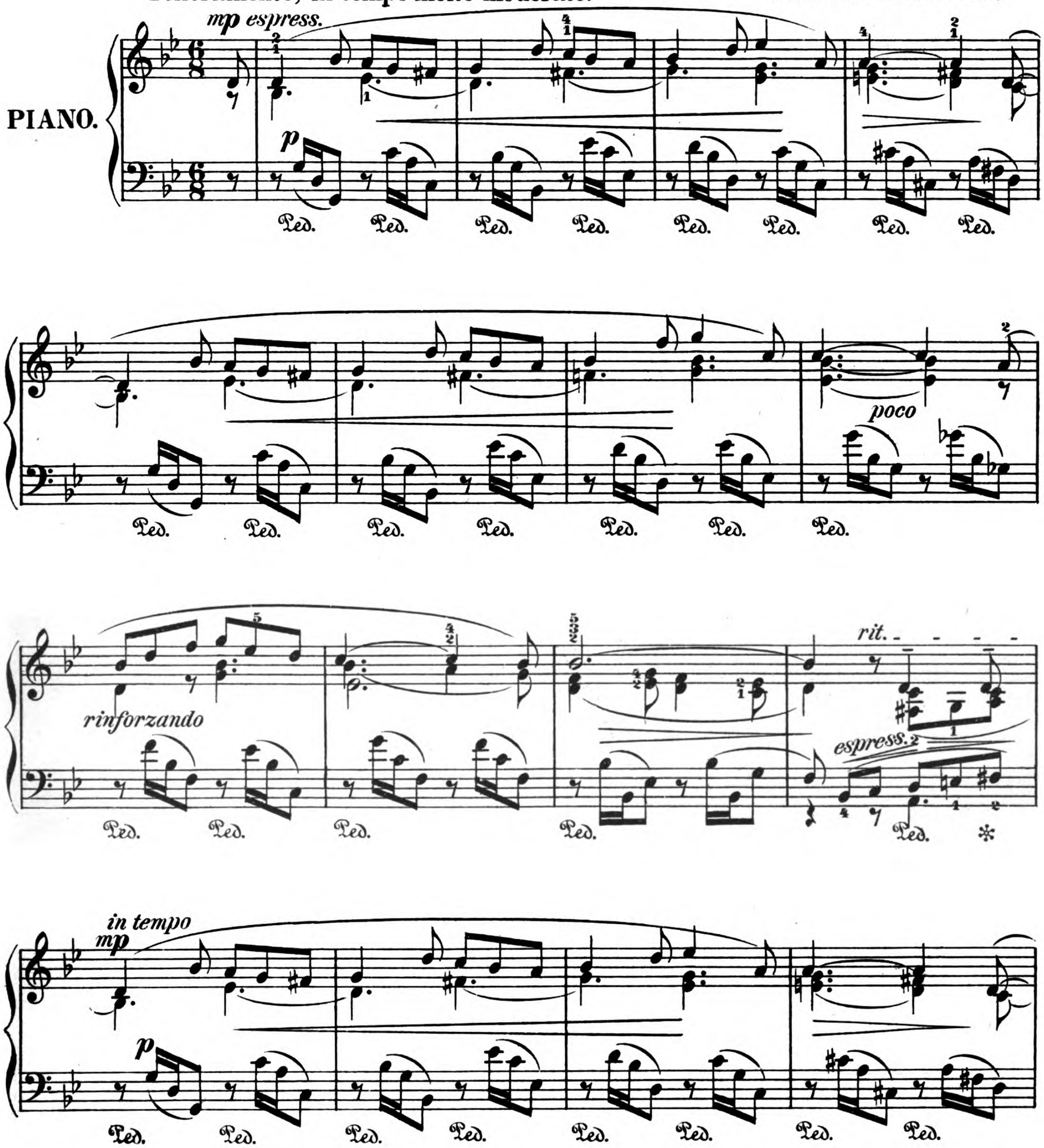
Musikbeilage der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.



# Immortellen.

Walter Niemann, Op. 22, No. 2.
(Aus „Stimmen und Bilder.")

Teneramente, in tempo molto moderato.




poco
rinforzando
cant.
mp
p
sempre cant.
espress.
Ped.


rinforz.
f disparato in
molto espress.
tempo
rubato e
stringen - do.
Soste - nu - to e
dim.
Tempo I.
espress.
pp
p
rit.
Più a più sos - te - nu - to
pp
ppp
una corda
l.H.
fp
mp
sfz espress.
Ped.

# Trio-Sonate

von Giuseppe Tartini, Op. 3. V.

Herausgegeben von
Dr. Hugo Riemann.

Andante (espressivo).




p
cresc.
mf
più f
f
dolce
cresc.
poco f
ritard.

# O Lamm Gottes unschuldig.

(Mel. um 1542.)

**Männerchor.**

J. Bartens.
Hamburg-Fuhlsbüttel.

Langsam.




mf
all Sünd hast du ge - tra - - - gen,
Sünd hast du ge - tra - - - - - gen, sonst müss - ten
Sünd hast du ge - - tra - gen, ge - tra - - - gen, sonst müss - ten
Sünd hast du ge - - tra - - - - gen, sonst müss - ten
p
sonst müss - ten wir ver - za - - gen.
wir ver - za - - gen, sonst müss-ten wir ver - za - - gen.
wir ver - za - - - - - - - - gen.
wir ver - za - - gen, sonst müss - ten wir ver - za - gen. Gieb
Gieb uns dei - nen Frie - den, o Je - - - - - su.
Gieb uns dei - nen Frie - den, o Je - - - - - su.
Gieb uns dei - nen Frie - den, o Je - - - - - su.
uns dei - nen Frie - den, o Je - - - - - - - su.
rit.

## Osterlied.

(B. Schmolck.)

A. Mendelssohn.




## Abend wird es wieder.

Rich. Noatzsch, Op. 30 №2.



**Musikbeilage der**
**Blätter für Haus- und Kirchenmusik.**
Eigentum und Verlag von
**Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.**

# Tanzbagatellen.

## POLONAISE.

Richard Kursch, Op. 14.




poco a poco cresc.
p
sempre cresc.
ritard. f
p a tempo
fz
tr
fz
p
p
espr.
cresc.
f
dimin.
p
pp

# Der Fischerknabe und die Rheinnixen.

Gedicht von Müller von Königswinter.




Aus dem prächtigen Werke „Lorelei“ für Solo-Stimmen, Chor und Orchester mit gütiger Erlaubnis des Verlegers Fr. Kistner in Leipzig entnommen. Wenn das Solo von einer Tenorstimme gesungen wird, so ist die Originaltonart D-dur zu wählen.


Welt hat gar ein hold Ge - sicht, wie sel' - ge Blü - ten im Mai. So
frie - den - se - lig schaut mich an der Fels, der Wald, die Was - ser - bahn, so
frie - den - se - lig schaut mich an der Fels, der Wald, die Was - ser - bahn. Glei - te,
dolce
Fischerknabe.
glei - te, mein segelnd Schifflein, glei - te, glei - te, mein segelnd
CHOR.
Sopran I u. II.
Die Nixen.
O hol - der Kna - be, o sü - sse
Alt I u. II.
O hol - der Kna - - - be, o sü - sse Lie - -


Schifflein, mein segelnd Schiff - - lein.
mf
dolce
Lie - der, Lo-re-lei, Lo-re-lei, sing ihn zu uns her- nie-der!
der,
Fischerknabe.
Es strahlt mein Herz so hell und
ten.
licht wie sel' - - ge Blü - ten im Mai; mein Herz hat
gar ein froh Ge - sicht wie sel' - - ge Blü - ten im Mai!
ten.


CHOR.
Nicht Wunsch und Seh - nen ficht mich an, klar seh' ich Erd' und
pp
O hol - der Kna - be, o sü - sse
pp
Himmel an, nicht Wunsch und Seh - nen ficht mich an, klar seh' ich Erd' und Himmel
cresc.
p
Lie - der, hol - der Kna - be, o süsse Lie -
an. Glei - te, glei - te, mein segelnd Schifflein, glei - te, glei - te,
der, o hol - der Kna - be,
o hol - der Kna - be, o sü - sse


mein segelnd Schifflein, mein se_gelnd Schiff - - lein!
p
mf
dolce
o sü_sse Lie - der, Lo_re_lei, Lo_re_lei, sing'ihn zu uns her_ nie_der,
Lie - - - der,
o glei - te, glei - te, mein
dolce
p
sin - - - ge, Lo_re_lei,
pp
Schiff - lein, o glei_te, glei - - - te!
cresc.
Lo_re_lei, Lo_re_lei, sin - - - ge!
ppp trem.
Ped.

# Spruch.


Andante. ♩= M.M. 100.
Ernst Rabich.
Sopran.
Alt.
Tenor.
Bass.
Doch Gott ward nim-mer müd' und matt, im Wald ist we-der
Zweig noch Blatt, das er nicht be-hü-te, das er nicht be-hü-te,
das er nicht
hü-te, das er nicht be-hü-te; und al-les auf der
be-hü-te, das er nicht
Fest
cresc.
wei-ten Welt in sei-nem Schutz ist wohl-be-stellt in sei-ner gro-ssen
decresc.
gro-ssen Gü-te

Musikbeilage der
**Blätter für Haus- und Kirchenmusik.**
Eigentum und Verlag von
**Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.**



# Barkarole.

Aug', mein Aug', was sinkst du nieder?
Holde Träume, kommt ihr wieder?

C. Ad. Lorenz (Stettin) Op. 89 No. 2.




*) Der richtige Gebrauch des Pedals wird vorausgesetzt.


f
dim.
p rit.
p
mp
riten.
cresc. e accel.
f
riten.
dim.
ritard.
più moto
f


dolce
cresc.
f
riten.
dim.
ritard.
Tempo I.
p
mp
cresc. e accel.
f
tranquillo
dim.
p a tempo
f
animato


accel.
mf
f
dim.
riten.
p a tempo
mp
cresc. e accel.
cresc.
f
accel.
rit.
p

# Zum Jubelfeste.

**Für 3 Frauenstimmen (Solo oder Chor) und Klavier.**

**F. Mendelssohn**
**(Heimkehr aus der Fremde).**
**Arr. v. E. Rabich.**




Klängen die lieb_li_che Fei_er, den glück_li_chen Tag, wir kom_ _ _men, wir na_ _ _
Klängen die lieb_li_che Fei_er, den glück_li_chen Tag, wir kommen, wir na_hen, wir
_hen, die Stim_men der Treu_e, der Lie_be sind wach, wir na_ _ _ _ _
na_hen, die Stim_men der Treu_e, der Lie_be sind wach, wir na_hen, wir
hen, die Stimmen der Treu_e, der Lie_be sind wach.
kommen, die Stimmen der Treu_e, der Lie_be sind wach.
p
Die Stim_men der Treu_e, der Lie_be sind wach.
Alt.
Die Stim_men der Treu_e, der Lie_be sind wach. Wir kommen, wir na_hen mit Ju_bel_ge_


sän_gen, die Stimmen der Treu_e, der Lie_be sind wach, wir wei_hen mit vol_len, froh_lo_cken_den
Klängen die lieb_li_che Fei_er, den glückli_chen Tag, die lieb_li_che Fei_er, den glückli_chen
Tag, den glück_li_chen, glück_li_chen Tag, die lieb_li_che Fei_
cre_scen_do
_er, den glück_li_chen Tag! Wir nah'n!
f
Sopran I.
Wir nah'n!
Sopran II. Wir


string.
Alt:
nah'n!
Wir na - - hen, wir kom - - men, die Stim-men der
Wir nah'n! Wir na-hen, wir kommen mit Ju-bel-ge-sängen,
Treu-e, der Lie-be sind wach, wir nah'n, wir kom - - men die Stim-men der
wir na-hen, wir kom-men mit Ju-bel-ge-sän-gen,
Treu-e, der Lie-be sind wach.
Wir nah'n!
die Stim-men der
Treu-e, der Lie-be sind wach.
dimin.
pp

Musikbeilage der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

# Der Kuckuck.

Aus: „Vier deutsche Lieder aus dem 16. und 17. Jahrhundert." Op. 35.

Otto Nikolai.



# Andante.

Ernst Schmidt.




poco più mosso.
sempre cresc.
sempre cresc.
riten. al
riten. al


tempo I
fp
tempo I
fp
fp
tempo I
fp
mf
mf
mf
mf
mf
mf
mf
pp
pp
pp
pp
f
f
f
f
pp
pp
pp
pp
morendo
ppp
morendo
ppp
ppp
morendo
ppp

# Reformationslied

**Nun freut euch, lieben Christen gmein.**

Erste lutherische Melodie 1544.
Harm. von E. Rabich.






Text von Martin Luther.

# Ostergesang.

**Melchior Frank.**
**Arr. von E. Rabich.**



## Soloquartett.



**Musikbeilage der**

**Blätter für Haus- und Kirchenmusik.**

Eigentum und Verlag von

Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.



# Bourée

## aus einer Partita in G-moll.

Joh. Jos. Fux.

Bearbeitet von Otto Schmid - Dresden.




Aus: Partita a tre (f. 2 V. u. B.) No 324 in Köchel's Fux-Biographie.

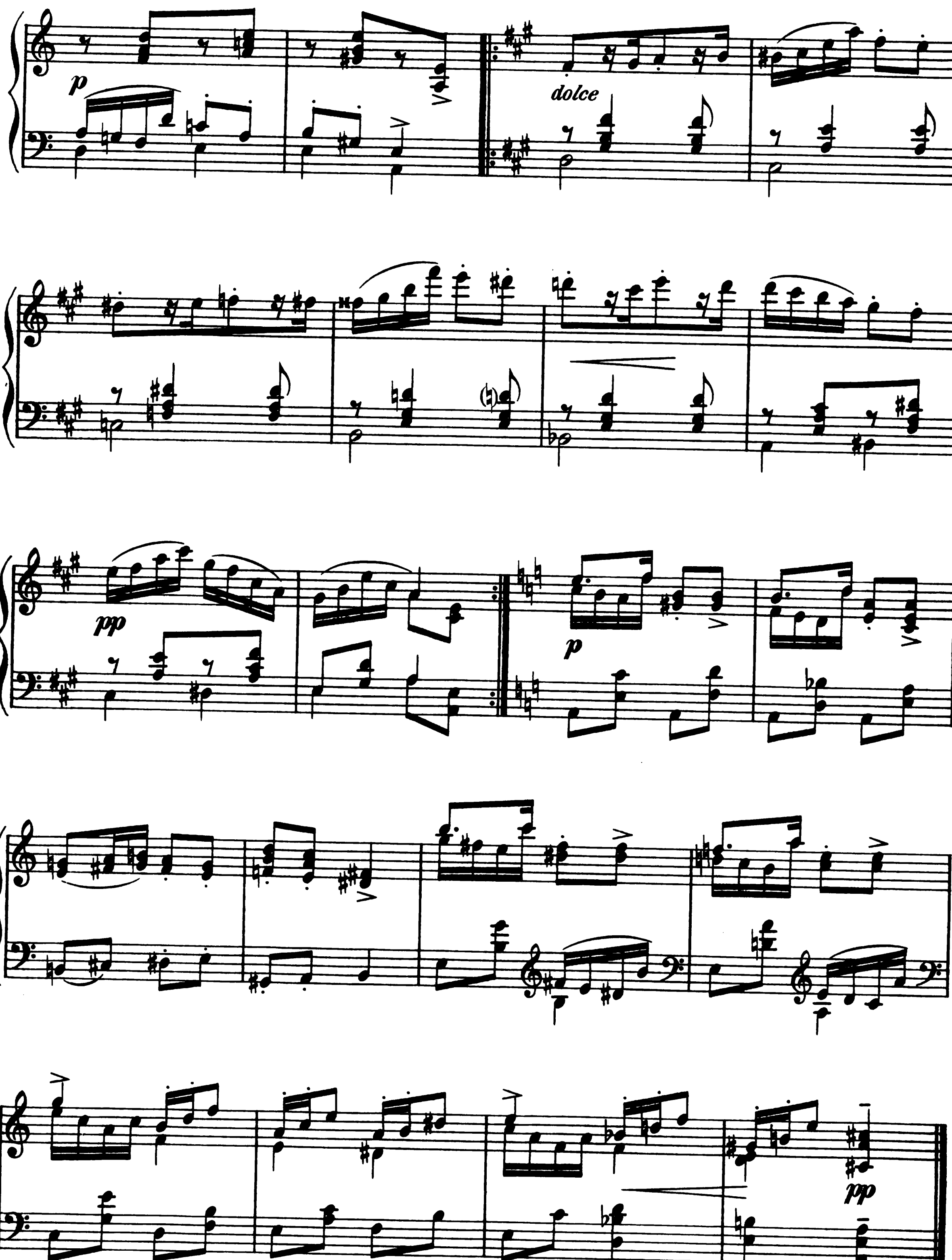

p
f
p
f
mf
f
p
pp
mf
ff

# Tanzbagatellen.

## POLKA.

Richard Kursch, Op. 14.




p
dolce
pp
p
pp

# Herbst.

(Elimar von Monsterberg.)

Rudolf Ewald Zingel.

Lento.




rit.
ginnt, und dicht zu ihr hockt sich das Schwei - gen
rit.
Erstes Tempo
nie - der. Die Ne - bel - frau schon To - ten - tü - cher
m.g.
m.d.
spinnt und hüllt sie um der Er - de star - re Glie - der.
m.g.
m.d.
hervorgehoben
Ped.

# Trio-Sonate.

Giuseppe Tartini.
Herausgegeben von Dr. Hugo Riemann.




*) Aus der V. Triosonate von Giuseppe Tartini, Op. 3.


dim.
dim.
cresc.
piu cresc.
cresc.
cresc. poco a poco
cresc.

Musikbeilage der
**Blätter für Haus- und Kirchenmusik.**
Eigentum und Verlag von
**Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.**



# Heinzelmännchen.

## Scherzino.

Walter Niemann, Op. 16 № 5.

**Allegrissimo e leggierissimo.**




poco più rinforz.
più rinforz.
un pochettino rit.
pp in tempo
wild durcheinanderpurzelnd
cresc.
e molto strin - - gen - - do
pp una corda
pp tre corde
sonore


Tempo I.
pp
Ped.
8
sfz
sempre stacc.
pp
più f
poco più rinforz.


più rinforz.
un pochettino rit.
pp in tempo
sfz
wild durcheinan-
derpurzelnd
sfz cresc.
e molto strin - gen - do
pp una corda
2
secco
pp
1
Più meno mosso
pp
senza Ped.

Frau Johanne Pinkert-Flotow in Erinnerung an den 1. 7. 11. gewidmet.

# Dämmerung.

(Maidy Koch.)

Hans Stadler, Op. 2 № 1.




hin? Will die Au - gen schliessen und lau - - schen!
a tempo
molto rit.
Ich will nicht fragen, wie lang' es währt bis die Blüten zer -
stie - ben. Meine See - le, die sich in
l.H.
r.H.
accellerando molto
a tempo
p dolce
Sehnsucht ver - zehrt, nimm sie hin; ich will Dich lie - - - ben.
rit. - - -
a tempo

# Ich habe dich je und je geliebet.

**Langsam.** **K. Schröter.**




Tutti.
cresc.
p
Gü - te, aus lau - ter Gnad' und Gü - - te; drum hab' ich dich, drum
(Tenor hervortretend.)
cresc.
f
p
hab' ich dich zu mir, zu mir ge - zo - - gen, zu mir, zu mir ge -
Ich hab' dich
zo - - - gen. Ich ha - be dich je und je ge - lie - bet; ich ha - be dich
Ich ha - - - be dich ge - lie - bet; ich hab' dich
mf
je und je ge - lie - bet; drum hab' ich dich, drum hab' ich dich zu
aus Gü - - - te.
mir, zu mir ge - zo - - - gen aus lau - ter Gü - te, Gü - - te.
aus, aus lau - ter
ritard.

# BLÄTTER

FÜR

# HAUS- UND KIRCHENMUSIK

unter Mitwirkung

namhafter Musikschriftsteller und Komponisten

herausgegeben

von


**Prof. ERNST RABICH,**

Herzogl. Sächs. Musikdirektor und Hoforganist in Gotha.


## Sechzehnter Jahrgang.
## 1911/12.


**Langensalza**

Hermann Beyer & Söhne

(Beyer & Mann)

Herzogl. Sächs. Hofbuchhändler.

# Inhalt.

## A. Abhandlungen, Biographien usw.



## B. Lose Blätter.



## C. Monatliche Rundschau



## D. Zeitgeschichtliche Mitteilungen.

## E. Notizen.



## F. Briefkasten.



## G. Bildnisse.



## H. Besprechungen.

## I. Musikbeilagen.

# BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

**XVI. Jahrgang 1911/12.**

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

**Nr. 1.**
Ausgegeben am 1. Oktober 1911.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 S. Text und 8 S. Musikbeilagen.
**Preis:** halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen
durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
**Anzeigen:**
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.


Inhalt:




## Wesen und Bedeutung der Programm-Musik.[1]

Vortrag, gehalten im Württembergischen Goethebunde in Stuttgart.

Von Prof. Dr. **Wilibald Nagel.**

I.

Wir sprechen von Programm-Musik, wenn der Komponist sich nicht mit einer besonderen musikalischen Wirkung einer instrumentalen Ton-Schöpfung zufrieden gibt, sondern verlangt, daß wir sein Werk an der Hand einer beigegebenen Erklärung, eben des Programmes, verfolgen und genießen. An die Stelle einer Wertung durch unser Mitfühlen tritt in solchem Falle ein verstandesmäßiges Erfassen, das, wenn es auch jenes nicht völlig ausschließt, doch in erster Linie den Hörer beherrscht und in jedem Falle sein Urteil zu bestimmen sucht. Solche Programme können sich an ein Dichtwerk anlehnen, Vorwürfen der bildenden Kunst folgen, bestimmte Naturereignisse oder Erscheinungen, die Lebensschicksale von Menschen oder Menschengruppen behandeln u. a. m. Der Programm-Musiker vernachlässigt die der Tonkunst eingeborenen Bildungsgesetze; ihm sind die historisch gewordenen Formen eine Fessel, die er, je klarer sich ihm das Ideal seines künstlerischen Schaffens herausstellte, desto drückender empfand, bis ihm zuletzt nur noch Richtung und Ziel der durch Töne nachzuschaffenden Tonbilder die musikalische Form bedingten. Aus allem diesem ergibt sich, daß Werke wie Beethovens Pastoral-Sinfonie nicht zur eigentlichen programmatischen Musik zu rechnen sind: hier hat ja der poetische Grundgedanke, wie er in den Überschriften erscheint, auf die formale Ausgestaltung keinerlei Einfluß gewonnen. Eine große Reihe von Schöpfungen der Programm-Musik ist nun auch ohne Programm rein musikalisch zu würdigen, so die Tannhäuser-Ouvertüre, selbst das Lohengrin-Vorspiel, die Einleitung zum 3. Akte des Tannhäuser, die die „Walküre" einleitenden Takte usw. Diese Werke als Teile von Dramen stehen selbstredend auf einer anderen Stufe als die der reinen Instrumental-Musik angehörenden Schöpfungen. Man wird hier wie in allen Fällen, in denen ein Komponist von Vokalwerken sich der Mittel seiner Kunst malend bedient, überhaupt nicht von Programm-Musik an sich sprechen dürfen: in dieser erklärt das beigegebene Wort die Kunst als Objekt, in der begleiteten Vokalmusik geht das Dichterwort mit seinem Gefühlsgehalte und seiner gedanklichen Sphäre mit den Tönen eine untrennbare Verbindung ein. Im Liede, dem Oratorium, der Oper ist also unter allen Umständen die Musik nur ein Teil des künstlerischen Ganzen, in der absoluten Musik ist sie Endzweck, nach der Absicht der Programm-Musiker jedoch nur Vermittler eines Zweckes, der, wie leicht zu ersehen ist, nicht immer innerhalb der Grenzen liegt, die dem Musikausdrucke gezogen sind. Um die Erscheinung ganz zu verstehen, ist es nötig, sich wenigstens in großen Zügen ihren

[1]) Dieser Vortrag schließt sich unmittelbar an jenen: „Die Musik als Mittel der Volkserziehung", der im August- und Septemberhefte des vorigen Jahrgangs abgedruckt wurde, an.

Entwicklungsgang zu vergegenwärtigen. Ihren Ausgangspunkt hat die Programm-Musik in der Tonmalerei und Tonsymbolik. Jene entsteht zunächst durch Nachahmung vorbildlicher Bewegungsformen und weiterhin des klanglichen Charakters der nachzuahmenden Erscheinung, wo von einem solchen die Rede sein kann; Tonsymbolik ist jegliche Bezugnahme außermusikalischer Dinge auf Erscheinungen der Tonkunst. Ersetzte die frühe kirchliche Praxis den geraden durch den dreizeitigen Takt und nannte diesen unter Hinweis auf die Trinität die vollkommene Art, so war der Tripeltakt zum Symbol für die Drei-Einheit geworden. Schon die Griechen kannten solche Symbolismen: die viersaitige Lyra Apollons war das Symbol der vier Elemente. Als die Saitenzahl auf 7 wuchs, erfolgte ihre Bezugnahme auf die damals bekannten Planeten, der Begriff der Sphärenmusik wurde gefunden, der 7 um das Zentralfeuer kreisenden Gestirne. Das Mittelalter übernahm mit der Theorie diese Beziehungen, die einen wahren Tummelplatz gesuchtester Spielereien abgeben. Die Oktave ward so zum Sinnbilde der göttlichen Seele, die Quinte zu dem der Dämonen, die Quarte repräsentierte die Menschen. Je mehr die Einwirkung der hellenischen Ethos-Lehre und ihre hohe Auffassung von der Tonkunst schwand, um so mehr gewann die in ihren Wurzeln orientalische Tonsymbolik an Boden. Die Kirche griff die allegorisch-transzendentalen Lehren begierig auf: dem mystischen Gehalte ihrer eigenen Dogmen ward in ihnen eine leicht zugängige Ausdrucksform und somit die Möglichkeit geschaffen, der weltlichen Tonkunst, der Hüterin heidnischer Anschauungen, erfolgreich zu begegnen. Die ganze Zeit des Mittelalters war voll von derlei phantasmagorischen Dingen; wie denn ja überhaupt keine Zeit, kein Volk frei von Symbolen ist. Die Musik hat nie aufgehört, symbolische Deutung zu finden, wenn dergleichen Versuche auch zuzeiten in den Hintergrund traten. Symbolische Deutungen müssen Einzelheiten in der „Zauberflöte“ erfahren, Symbolik bestimmt vieles in Wagners „Parsifal“. Heute wird der Ausdruck wieder recht häufig in der Musikästhetik gebraucht, und wer Straußens „Zarathustra“ kennt, weiß, daß wir auch in ihm mit allerlei symbolischen Dingen und Beziehungen zu tun haben.

Über die Anfänge der Tonmalerei, um uns zu ihr zu wenden, wissen wir wenig. Der Rhythmus der Arbeit und die Nachahmung von Naturlauten wird die Menschen gelehrt haben, Musik zu machen. Derlei Laute nachzubilden scheint in der menschlichen Natur zu liegen: es gibt keinen Zeitraum, der solche Lautspielereien nicht kannte. Sie reizten zu neuen Versuchen; aus den Tagen der delphischen Wettkämpfe hören wir bereits von einer musikalischen Darstellung des Kampfes Apollons gegen den Drachen. Im ersten Jahrtausend der christlichen Zeitrechnung und länger scheint die Tonmalerei zwar verschwunden. Vorhanden gewesen ist sie aber ohne Zweifel, in der Musik der Fahrenden, der Kinder der Freiheit, die von Ort zu Ort zogen und bei allen Festen erschienen, auf denen für sie etwas zu holen war. Gerade bei ihnen, die aus dem Verbande der seßhaften Bürger ausgeschlossen waren und im steten Verkehre mit der Natur lebten, gerade bei ihnen wird sich der alte Nachahmungstrieb Geltung verschafft haben. Von der volkstümlichen Kunst aus ging ohne jede Frage die Freude an der Tonmalerei in die Kunstmusik, zunächst natürlich die vokale, über. In dem dem 13. Jahrhundert angehörenden englischen Sommerkanon finden wir die einfachsten Anfänge, den Kuckucksruf. Die Versuche wiederholten und steigerten sich mit der wachsenden Fertigkeit im Satzbaue. Die Quodlibets des 16. Jahrhunderts sind voll von tonmalerischen Scherzen, zu denen in erster Linie wieder allerlei Tierstimmen Veranlassung gaben. Insbesondere sind es dann Schlachtgemälde, die, rein vokal gestaltet, solche primitiven Tonmalereien enthalten. Die Grenzen der Ausdrucksmöglichkeit ihrer Kunst empfanden die alten Meister gar wohl: Tierstimmen ließen sich wenigstens zum Teil rhythmisch und bis zu einem gewissen Grade auch melodisch genau nachbilden, Schlachtenlärm aber nicht. Die Alten waren zu streng geschulte Musiker und zu sehr von der Würde der „Setzkunst“ durchdrungen, als daß sie realistische Geräusche durch die Musik selbst hätten erzielen wollen. So lassen sie nur Rhythmus und Text zusammenwirken, um den Eindruck kämpfender Heeresmassen zu erzielen: Schlachtrufe verschiedenen Inhaltes, Schreie: „à l'arme“ lösen sich ab. Auch die Ausrufe von Straßenhändlern, die ihre Waren anpreisen, gehören hierher. Dergleichen geht dann auf das dramatische Gebiet über und wird z. B. als parodierende Musik verwendet, um einen jüdischen Schächerchor zu charakterisieren. Wenns ich Vogelstimmen nach ihren komplizierten melodischen Verhältnissen nicht nachahmen lassen, so begnügt man sich mit rein lautlicher Annäherung an das Vorbild. So gewinnen der Hühnerhof, die Jagdmeute ein zum Teil lustiges, zum Teil fragwürdiges musikalisches Leben.

Der Nachbildungstrieb erstreckt sich auf Naturerscheinungen: die Vokalmusik um das 16. und 17. Jahrhundert umkleidet so den Begriff des Windes mit einer malenden Phrase, und sobald sich eine künstlerische Instrumentalmusik regt, greift sie dergleichen auf, wie das Fitzwilliam Virginal-Book von etwa 1620 beweist: hier sind Blitz und Donner bereits in bemerkenswert bezeichnender Weise gemalt. Die italienischen Kunstfreunde und Künstler, die uns die Oper schufen, wetterten zwar gegen die Künstelei im Satzbaue, die den Worten der Dichtung die Klarheit raube; sie konnten aber nicht verhindern, daß der verhaßte Kontrapunkt und die Tonmalerei alsbald wieder die Teilnahme der Ton-

setzer fanden. Psychischen Begriffen und realen Erscheinungen wurde nach Möglichkeit ein entsprechender Tonausdruck gegeben; jenes war eine alte Technik, die schon dem gregorianischen Gesange nicht ganz fremd ist und etwa auch in den Marienklagen des 14. Jahrhunderts u. a. m. in einer primitiven „Leitmotiv"-Bedeutung erscheint. Aber alle diese malerischen Mittel konnten doch erst einen rechten Ausbau erfahren, als sich durch Anwendung von Chroma und Enharmonik, durch das Absterben der Kirchentöne die Möglichkeit herausstellte, sorgfältig differenzierte Klänge zu schaffen. Jetzt erst ließ sich das Individuell-Charakteristische wiedergeben, das der Kirche und dem mittelalterlichen Zunftbegriffe, dem auch die Kunst unterstand, nicht vonnöten gewesen war. Die Ausläufer der Renaissance auf musikalischem Gebiete gaben uns die individuell belebte Melodie als bewußten Ausdruck künstlerischen Empfindens, das durch die in seinem Niederschlage verwendeten malenden Mittel an Sinnfälligkeit gewann. Dies Streben und die damit verbundene Klangspekulation schufen schon in jener Zeit, also etwa um 1625, den nicht selten vollendeten tonmalerischen Ausdruck für die mannigfachsten seelischen Zustände und auch für äußerliche Züge des Lebens. Während die junge Instrumentalmusik nach neuen, von der Gesangsmusik unabhängigen Formen suchte, wobei das Tonmalerische zurücktrat, blieb die Teilnahme der Tonkünstler auf vokalem Gebiete diesem treu und vergaß auch, wie denn die Tonmalerei sich besonders gerne mit ihm verbindet, des Humores nicht. Der Ernst der eifrig betriebenen humanistischen Studien ward in einer grotesken Fuge Tarquinio Marulo's verspottet. Froberger illustriert die Himmelfahrt Ferdinands IV. durch ein langes Glissando über die Tasten des Klavieres und gibt einem anderen Stücke ein Programm bei, das den Neid eines Modernen erregen könnte, da es in einer chirurgischen Operation gipfelt. Das praktische Resultat ist hier wie überall das gleiche: wo der Komponist über die Grenze der Ausdrucksfähigkeit der Musik hinwegschreitet, bleibt seine Kunst unverständlich oder wird zur Parodie und unfreiwilligen Komik.

Ein entscheidender Schritt zum heutigen Programme geschah durch Bachs Vorgänge am Thomaner Kantorate durch *Joh. Kuhnau*, dessen Musik schon so viel Ausdruckskraft besitzt, daß einzelnes der von ihm für den Klaviervortrag geschriebenen biblischen Historien eine nicht geringe Plastik der Erscheinungsform aufweist. In Frankreich schuf die Klaviersuite auch für unser Gebiet Wertvolles an kleinen, graziös-duftigen Genrebildern und in Italien half die Tonmalerei wesentliche Züge der Operabuffa herausbilden. Da und dort erblühte auch wieder allerlei symbolischer Unfug; aus den Intervallen eines Fugenthemas *Gregor Jos. Werners* liest man die Jahreszahl der Entstehung ab.

Dieser Werner war Vorgänger *Haydns* als Kapellmeister des Fürsten Esterhazy. Haydn mag allerlei von ihm gekannt und in sich aufgenommen haben, auf alle Fälle spielt die Tonmalerei bei ihm wie bei den Klassikern eine nicht zu übersehende Rolle. Aber von programmatischer Musik ist weder in der „Schöpfung" noch in Mozarts „König Thamos" die Rede. Beethoven erlag dem Versuche einmal, aber „Wellingtons Sieg" oder die „Schlacht bei Viktoria" erschien ihm selbst nur wie eine Dummheit; die wenig erfreuliche Schöpfung war nichts wie das Produkt einer vorübergehenden Künstlerlaune.

Wem die Instrumental-Musik um das Ende des 18. und den Beginn des 19. Jahrhunderts vertraut ist, der kennt wenigstens ihren Titeln nach eine Unmenge programmatischer Werke; auch hier machen Schlachtgemälde wiederum die Hauptsache aus; Jenappes, Austerlitz, Jena, die Belagerung von Wien, alle diese Schlachten müssen zu programmatischen Versuchen herhalten.

Sie sind versunken und vergessen, vor allem wohl deshalb, weil in ihnen die angewendeten Ausdrucksmittel in keinem rechten Verhältnisse zu den dargestellten Objekten stehen. Es sind primitive Experimente, die uns fast kindisch anmuten, weil sie vor gar nichts Halt machen und selbst die Metamorphosen des Ovid und den Tod Marie Antoinette's nicht verschonen. Derlei Kunst, das liegt in ihrer natürlichen Eigenart, kann nur dann auf Wirkung hoffen, wenn sie mit den raffiniertesten, dicksten und gröbsten Mitteln arbeitet; gibt sie sich, wenn sie im Besitze solcher Mittel ist, einfach, so erscheint sie auch nicht anders als grotesk oder gesucht (*Berlioz!*). Mit dem angeführten ist der Inhalt der damaligen Programm-Musik keineswegs erschöpft. Was Himmel und Erde hergeben, den Aufruhr der Elemente, Sturm und Regen, Schneefall und Hagelschlag, all das muß herbei, und bedauernd macht *Dittersdorf* nur vor den Blumen Halt, deren Geruch er musikalisch nicht ausdrücken kann: da soll der Zuhörer aber doch bei einem Adagio die Augen schließen und sich ein in herrlichen Farben prangendes Blumenbeet wenigstens vorstellen. Unsere eigene Zeit ist da weitergegangen: die Moderne dachte vor einigen Jahren allen Ernstes daran, den Eindruck von Liedern durch den Geruchssinn verstärken zu lassen. Goethes Fischer in Schuberts Weise durch Fischgeruch gehoben! Leider ist aus der erhabenen Perspektive nichts geworden...

Prüft man die programmatischen Erscheinungen, wie sie sich bis zu Beethovens Tode darstellen, insgesamt, so sieht man leicht, daß sie keinen Einfluß auf die Musikformen als solche gewonnen haben. Die Tonmalerei hat freilich geholfen, der Ausdruckskraft der Tonverbindungen eine wesentliche Bereicherung und Verstärkung zu verleihen. Sie erstreckte sich freilich vornehmlich auf die Vokalmusik.

Die Romantik schuf hier einen grundsätzlichen Wandel. Was sie als Grundbedingung künstlerischen Schaffens forderte, völlige Preisgabe des konventionellen Bildens, das bewirkte nicht zuletzt die gewaltige Steigerung in der Richtung auf die sensitive Beweglichkeit des Ausdrucks, das veranlaßte das unaufhaltsame Durchbrechen der formalen Prinzipien, auf denen sich bisher die festgefügten Formen der Instrumentalwerke aufgebaut hatten. Alles wunderbare und geheimnisvolle Wesen, alles, was an dunkeln Mächten in Märchen und Mythen lebte, all das wurde jetzt ebensowohl Gegenstand wissenschaftlicher Erforschung wie künstlerischer Verwendung. Die der romantischen Oper voraufgegangene Zauberoper und Operette hatte sich derlei in ganz naiver Weise zunutze gemacht, dann griff die mit *Spohr* sich regende, in *Weber* ihr Höchstes bietende romantische Oper die Schätze, die sich das Volk in seinen Sagen und Liedern geschaffen, mit voller Absicht und in voller Erkenntnis ihres Wertes auf. Von da ging es auf *Wagner* über und eroberte sich auch in bescheidenen Grenzen die Instrumentalmusik. Die Romantik gewann der Musik die Natur und ihr Geheimleben. Diese Bewegung auf objektives Schauen erkor sich weiterhin auch den Menschen selbst und suchte seine Wesenheit der künstlerischen Verwendung dienstbar zu machen. Schildert *Froberger* seine eigenen Gefahren auf einer Seereise durch die Musikstücke, so greift *Berlioz* den Künstler und sein Schicksal auf; so wird Dante ein künstlerischer Vorwurf für *Liszt*, so schildert *Strauß'* Eulenspiegels Narrenstreiche in musikalischer Nachbildung oder erwählt sich ein Heldenleben zum Thema.

Die Entwicklung geht von *Beethoven* über *Schubert* und den die Geschlossenheit der überlieferten Form mehr und mehr auseinandertreibenden Reichtum seiner schöpferischen Kräfte zu *Weber* und *Schumann*. Indem dieser wie Beethoven in der Pastoralsinfonie dem Spieler durch Überschriften und Titel den Punkt angab, an dem seine eigene Fantasie zu schaffen begonnen und an dem nun auch der Spieler einzusetzen habe, um den rechten Ton der Nachschaffung zu treffen, zog er die verbindenden Fäden von der romantischen zur neuromantischen Kunst, der der Programm-Musiker. Sie haben in *Richard Strauß* — hoffentlich für immer — ihren exzentrischsten Vertreter gefunden.

Wie stellt sich nun das musikalische Resultat der ganzen Richtung dar?

Die Romantik hat das Prinzip der Klangfarbenmischung zu einer wunderbaren Vollendung gebracht. Von hier aus ist die ganze Entwicklung der Musik nach Beethoven zunächst zu würdigen. Den besonderen romantischen Klang schafft einmal die Häufung schon vordem in der Musik verwendeter Kunstmittel, wie des Vorhaltes, der Wechseltöne, das Verwischen der tonalen Einheiten und Grenzen, Trugschlüsse, Chromatik und Enharmonik, Dissonanzgebilde komplizierter Art, dann die Eigentümlichkeit der instrumentalen Farbengebung. Sie war im 18. Jahrhundert langsam vorbereitet worden, Beethoven hatte ihr seine Aufmerksamkeit zugewendet. Aber noch standen sich in der Hauptsache die großen Gruppen der Geigen-, Holz- und Blasinstrumente gegenüber, wenn auch diese letzteren bereits seit den Tagen *Graupners* und der Mannheimer *Stamitz* und *Richter* an der Themenbildung einen sich mit dem Fortgange des Jahrhunderts unausgesetzt steigenden Anteil genommen hatten. Es fehlte aber noch eine prinzipiell auf alle die Klanggruppen gleichmäßig ausgedehnte Ausdeutung und Ausbeutung der Klänge. Hier setzte die Arbeit von *C. M. v. Weber* und *Berlioz* ein: ihr Verdienst ist es, die individuelle Klangcharakteristik geschaffen zu haben. Die musikalische Klangfärbung wird bedingt durch die Tongabe der ihrem Baue, ihrem Materiale, ihren tonerzeugenden Mitteln nach verschiedenen Instrumente, wobei auch die den Klang, also das, was wir landläufig unter Ton verstehen, bedingenden Partialtöne nach Helmholtz' Annahme, die neuerdings von Riemann ohne Grund angefochten wird, in ihrem ungleichen Stärkegrade von Wichtigkeit sind. Schon *Méhul* kannte die Verwendung gestopfter Horntöne zur Hervorbringung klangmalerischer Effekte. Aber derlei war Einzelerscheinung; seit Anbruch der Romantik begann ein eifrigstes Aufspüren von Klangfarbenmischungen; für jede Situation, für jeden Charakterzug, jede Gefühlsäußerung mußte etwas Neues ergrübelt werden, und so erwuchs jene ins Uferlose gehende Klangspekulation, in der wir noch heute stehen, wo *Strauß* oder *Debussy* u. a. m. uns immer wieder durch wahrhafte klangliche Monstrositäten überraschen und düpieren, jene massenhaften Teilungen von Geigeninstrumenten, die Verwendung solistischer Instrumente, starke chorische Besetzungen, allerlei Exzentrizitäten des Klanges wie in der „Sinfonia domestica" u. dergl. m.; auch das Bedürfnis nach neuen tonerzeugenden Körpern stellte sich je länger je mehr ein. Was *Wagner* aus musikdramatischen Gründen an Neueinführungen rechtfertigen konnte, das übernahm und überbot *Strauß* in der Instrumentalmusik, bis er den Orchesterkörper ins Ungeheuerliche steigerte, so daß die Aufführung vieler seiner Werke, ganz abgesehen von deren technisch maßlos schwerer Bewältigung, die eine Kontrolle durch den Dirigenten oder die Spieler oft ganz zur Unmöglichkeit machen dürfte und normalen Orchestern kaum ohne weitgehende Unterstützung möglich ist.

So also sieht der Orchesterapparat aus, mit dem die modernen Programmatiker seit Liszt und Berlioz arbeiten. Immer wieder müssen wir hören, es sei für diesen oder jenen faustdicken Effekt ein neues Instrument erfunden worden. Was der Komponist glaubt, er erwerbe sich mit derlei Erfindungen ein

künstlerisches Verdienst, das glaubt allmählich auch ein Teil des Publikums, und das ist wahrlich verderblich genug.

Was wird nun mittels der beiden Prinzipien des raffiniert ausgeklügelten Klanges und des andern, daß die poetische Idee die Musikform bestimmt, gewonnen, was verloren? Gewonnen wird durch die sorgsam ergrübelten verschiedenen Klänge die Möglichkeit genauester Schattierung für die Darstellung äußerer Vorgänge und auch für den tonmalerischen Reflex psychischer Regungen. Das geschieht freilich nur in der Idee des Komponisten restlos, wie wir noch hören werden. Der ganzen Kunstrichtung kommt trotz ihres hohen Anspruches, als Wahrheitskunst gewertet zu werden, das Beiwort einer psychologisch vertieften nicht zu, weil sie ihrem ganzen Wesen nach äußerlicher Art ist und sein muß: sie findet ja ihre Begründung und Rechtfertigung nur durch Dinge, die ihr eine andere Kunst borgt. Wäre sie in Verbindung mit einer sorgfältigen Beachtung der Musikformen als solchen geblieben, hätte sie alle bizarren Auswüchse zu überwinden verstanden, so würde wohl eine psychologisch vertiefte Kunst aus ihr haben erblühen können. Aber ihr ging über dem tonrechnerischen Suchen nach dem Klange der Sinn für musikalische Logik, der Sinn für Einheit von Form und Musikgehalt verloren; ihr Satzbau an sich wurde unverständlich, ein Tonchaos, durch dessen Labyrinth nur der in diesem Falle trügerische Ariadnefaden des Programmes führt.

Dies Programm kann an sich selbstredend ein logisch geschlossenes Ganzes bilden. Wie soll sich der Hörer zu ihm stellen: er soll es blindlings glauben und annehmen. Wie muß er sich aber bei der nötigen Überlegung ihm gegenüber verhalten? Das und nichts anderes ist die entscheidende Frage. Sehen wir uns einmal kurz ein Berlioz'sches Programm an, etwa das zur „Episode de la vie d'un artiste". In einem schweren Opiumrausche nahen einem jungen Musiker, der vergebens den Tod gesucht hat, allerlei Visionen. Er durchlebt die Zeit, ehe er sich die Geliebte gewonnen, mit all ihren Phasen sehnsüchtigen Hoffens und Bangens. Sein Traum führt ihn zu einem glänzenden Feste, auf dem er der Frau begegnet. Dann täuschen ihm die erregten Sinne vor, er habe sie ermordet; die Schergen schleppen ihn zum Hochgerichte, wo er die Blutschuld sühnt. Er sieht sich weiter inmitten greulicher Teufelsfratzen, die ihn bei seinem Leichenbegängnisse begleiten. Die Geliebte erscheint selbst, grauenhaft entstellt. Freudengebrüll umtost ihr Kommen. Die Totenglocken erklingen, ein Hexenreigen vereinigt alle zu wilder Orgie, die durch eine groteske Parodie auf das „dias irae" eine besonders charakteristische Fassung erhält.

Daß gerade dies ein Programm ist, das in seiner bizarren, an Victor Hugo's Dichtung gemahnenden Phantastik zu den Ausnahmen gehört, hat nichts auf sich. Allen in seinem Anfange angedeuteten oder angeschlagenen Stimmungen der Sehnsucht, Liebe, Angst usw. ist die Musik zugängig, das meiste andere ist derart, daß der Musik kaum eine Annäherung gestattet ist. Berlioz hat, um einen festen Kern zu gewinnen, und dem Verständnisse einen Stützpunkt zu geben, von dem aus es den Geschehnissen folgen könne, seine „idée fixe" geformt, in diesem Falle eine die Gestalt der Geliebten des Künstlers vorstellende Melodie. Diese Melodie ist zugleich das musikalische und das psychologische Motiv, das den inneren Zusammenhang der Sätze darstellt. Die „idée fixe" tritt mit dem Anspruche an eine ganz bestimmte Geltung auf; erscheint sie später wieder, so wirkt sie auf die Erinnerung der Hörer gewissermaßen als Belegstelle, Wegweiser. Hier ist also dieselbe Technik, wie sie, nur um vieles ausgebildeter, in Wagners Musikdrama und in Richard Straußens Tondichtungen herrscht. So viele Stimmungen, Situationen, Begebenheiten nun, so viele musikalische Satzbildungen: das alles tritt in musikalischer Arbeit nebeneinander; die „idée fixe" gibt den Zusammenhang. Nun kommt aber Berlioz mit seinen künstlerischen Absichten in Widerstreit. Anstatt die überlieferte Form zu zerschlagen und sich mit der Scheinpsychologie seiner „idée fixe" zu begnügen, kommt er noch nicht ganz von der überlieferten Sinfonieform los. Dieser formale Gesichtspunkt, der ein sinfonisches Gebilde an dem Prinzipe von Satz und Gegensatz entwickelt und aufbaut, und das Prinzip des Programmes — die beiden vertragen sich nicht. Hier liegt der innere Widerspruch angedeutet, an dem die Werke von Berlioz kranken, auf deren Wertung ich im übrigen nicht eingehen kann. Was an ihnen also im einzelnen vortrefflich sein kann und auch hie und da ist, das erscheint in der Beleuchtung durch die Logik der von Berlioz nicht verworfenen sinfonischen Form zusammenhanglos.

---

## Ferdinand Hiller.

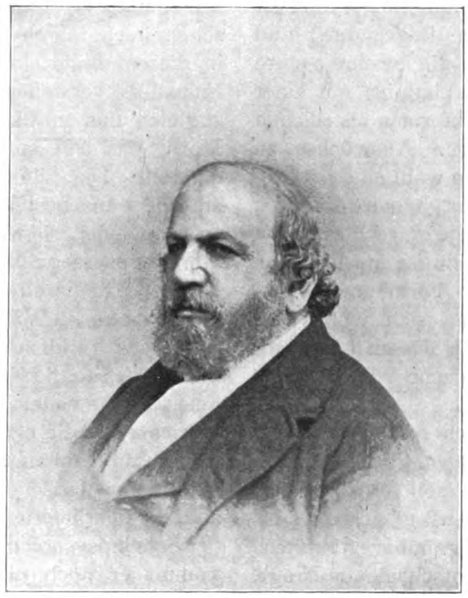
(Geb. am 24. Oktober 1811.)

Von **Max Puttmann**, Leipzig.

„Unser vortrefflicher Landsmann Ferdinand Hiller geniefst unter den wahrhaft Kunstverständigen ein zu grofses Ansehen, als dafs wir nicht, so grofs auch die Namen sind, die wir eben genannt, den seinigen hier unter den Komponisten erwähnen dürften, deren Arbeiten im Conservatoire die verdiente Anerkennung fanden." So berichtet Heinrich Heine im Jahre 1844 aus Paris über Ferdinand Hiller als über einen Künstler, der zu den besten seiner

Zeit gehörte, und dessen Einflufs jahrzehntelang weit über die Stätte seines Wirkens, die alte Rheinstadt Köln, hinausreichte. Es dürfte daher wohl gerechtfertigt erscheinen, wenn wir Ferdinannd Hiller zu seinem 100. Geburtstage auch an dieser Stelle einige Zeilen widmen.

Dr. *Ferdinand von Hiller* wurde am 24. Oktober 1811 zu Frankfurt a. M. geboren und genofs den Klavierunterricht Aloys Schmitts, der wie als konzertierender Künstler, so auch als Pädagoge einen guten Ruf besafs, und dessen Studienwerke später selbst von einem Bülow sehr geschätzt wurden. Gleichzeitig unterrichtete der bekannte G. J. Vollweiler den jungen Hiller in der Komposition. „Aloys Schmitt", so berichtet Hiller selbst in seinen Erinnerungen an Mendelssohn, „gab mir Klavierunterricht — sehr unregelmäfsig, denn er reiste viel —, aber er hatte mich lieb, und ich hing mit wahrer Leidenschaft an ihm. Auch trieb ich beim altehrwürdigen Vollweiler Harmonie und Kontrapukt mit aufserordentlichem Eifer." Aber trotz des „sehr unregelmäfsigen" Klavierunterrichts trat „der kleine Klavierspieler mit den langen Haaren" schon mit 11 Jahren öffentlich auf. Da bald darauf auch die ersten Kompositionen entstanden, so konnte über die musikalische Begabung des Knaben kein Zweifel mehr sein, und der Vater gab daher auch dem Wunsche seines Sohnes nach, die Musik zum Lebensberuf ergreifen zu dürfen.



Als Schmitt im Jahre 1825 zum Hofpianisten des Herzogs von Cambridge ernannt wurde und nach Hannover ging, kam Hiller zu J. N. Hummel, dem Mozartschüler, nach Weimar. Hummel erkannte sofort, dafs es sich bei Hiller nicht um einen regelrechten Unterricht handelte, sondern vielmehr um die Führung eines bereits zur Selbständigkeit entwickelten Talentes, und er trat daher zu dem jungen Künstler mehr in das Verhältnis des beratenden Freundes, als in das des Lehrers. Im März 1827 begleitete Hiller seinen Lehrer Hummel nach Wien — Riemann berichtet, dafs Hiller mit Dehn gereist wäre —, wo er Beethoven auf dem Sterbebette sah und dem grofsen Tonheros dann auch das letzte Geleit gab. Reich an Eindrücken mannigfacher Art, und nachdem Hummel noch ein Konzert im Kärnthnertortheater gegeben hatte und mit Haslinger die Vereinbarungen über die Herausgabe von Hillers Opus 1, einem Klavierquartett, getroffen worden waren, kehrten Lehrer und Schüler am 9. April des genannten Jahres nach Weimar zurück.

Paris übte in den 20er und 30er Jahren des jüngstverflossenen Jahrhunderts auf alle Künstler eine ganz besondere Anziehungskraft aus, und auch unser Hiller machte sich bald nach seiner Rückkunft aus Wien nach dorthin auf den Weg. Mit wenigen kurzen Unterbrechungen verweilte er hier bis zum Jahre 1835. Er unterrichtete an Chorons Institution de Musique und gab Konzerte, und seine mit Baillot veranstalteten klassischen Soireen erfreuten sich grofser Beliebtheit. Aufserdem pflegte er regen Verkehr mit den gröfsten Künstlern der damaligen Zeit, mit Cherubini, Chopin, Liszt, Berlioz, Meyerbeer, Rossini einerseits, Nourrit, Börne, Heine andererseits. Unter den letztgenannten war es Heinrich Heine, der ein ganz besonderes Interesse für seinen Landsmann bekundete und auf diesen auch einen nicht zu unterschätzenden Einflufs gewann. Denn ohne Zweifel war es Heine, der den Schriftsteller, der neben dem Musiker in Hiller verborgen war, erweckte und förderte.

Die schwere Erkrankung seines Freundes J. N. Schelble rief Hiller nach seiner Vaterstadt zurück, wo er an Stelle Schelbles die Leitung des Cäcilienvereins übernahm. Dann gings nach Italien, um als Opernkomponist Lorbeeren zu ernten. Die in Mailand gegebene Oper „La Romilda" (Text von Rossi) hatte jedoch nicht den erhofften Erfolg, und Hiller kehrte bald nach Deutschland zurük. Er ging nach Leipzig und beendete dort sein schon in Mailand begonnenes Oratorium „Die Zerstörung Jerusalem", das auch hier unter grofsem Beifall seine Uraufführung erlebte. Bald darauf ging Hiller ein zweites Mal nach Italien und zwar nach Rom. Er trat hier in regen Verkehr mit Abbate G. Baini, dem ausgezeichneten Palestrinaforscher, der ihn mit den Werken der alten Meister des Palestrinastils bekannt machte. Was Hiller veranlafst hatte, Baini näher zu treten, war der Umstand, dafs ihm die von der Sixtinischen Kapelle zum Vortrag gebrachten Werke unklar blieben. „Wie den meisten meiner deutschen Kunstgenossen", schreibt Hiller, „aufgezogen an den Werken Bachs und Händels und ihrer grofsen Nachfolger, war mein Verhältnis zu den alten Italienern ein ziemlich fremdes und äufserliches geblieben, wenn ich auch die bekannteren und, wenn man sagen darf, populäreren ihrer Kompositionen mir öfter vorgespielt und hier und da gehört hatte. Die reine Hoheit jener Klänge imponierte mir eben so sehr, wie mich ihre Fremdartigkeit anzog, und ich beschlofs, mein Möglichstes zu tun, um in das Geheimnis ihrer Kombinationen einzudringen. Mein erster Schritt war, dem Abbate Baini einen Besuch abzustatten." Nach Deutschland zurückgekehrt, leitete Hiller im Winter 1843/44 für seinen in Berlin weilenden Freund Mendelssohn die Gewandhauskonzerte in Leipzig. Dann versuchte er sein Glück abermals als Opernkomponist. Er brachte in Dresden, wo er auch Abonnementskonzerte ins Leben gerufen hatte, am 9. April 1845 die vieraktige Oper „Ein Traum in der Christnacht" (Text von Karl Gollmick nach Raupachs „Der Müller und sein Kind") und am 13. Oktober 1847 die dreiaktige Oper „Konradin, der letzte Hohenstaufen" (Text von R. Reineck) zur Aufführung; aber auch diesmal blieb ein gröfserer Erfolg aus.

Es seien hier zwei Briefe Hillers eingeschaltet, die sich auf die beiden Opern beziehen. Sie sind an den im Jahre 1869 verstorbenen Königl. Musikdirektor Andreas

Ketschau, den langjährigen Dirigenten des Erfurter Musikvereins gerichtet und zeigen, dafs auch Hiller über Teilnahmlosigkeit, ja sogar Feindseligkeit zu klagen hatte, ebenso aber auch, dafs er selbst auf die Kinder seiner Muse grofse Stücke hielt.

I.

Geehrtester Herr!

Ihre freundlichen Zeilen, welche in Dresden ankamen, während ich über Berlin hierherreiste. wurden mir nachgesandt, deshalb werden Sie die verzögerte Antwort entschuldigen. Vor allem nehmen Sie meinen besten Dank für die Theilnahme, welche sie meinen Produktionen schenken. Man findet so oft Kälte und Feindseligkeit, wo man beinahe das Recht hätte, das Gegentheil zu erwarten, das Wohlwollen von einer Seite. die man nicht gekannt, desto erwärmender wirkt. Sobald meine Partitur des Konradin hier angelangt seiu wird, werde ich es mir zur Freude machen, Ihnen einiges Passende daraus mitzutheilen — für den Augenblick ist es mir, weil meine Sachen noch unterwegs, noch nicht möglich. Ich nehme mir indes die Freiheit. Sie auf einige weitere neuen Kompositionen von mir aufmerksam zu machen, welche vielleicht zu Ihren Zwecken dienen könnten. Die eine (vorausgesetzt, daß Sie zu Ihren Aufführungen volles Orchester haben) ist ein Chor „Gesang der Geister über den Wassern", welcher, so wie ein Heft 4stimmiger Gesänge ohne Begleitung bei Trautwein (Gutentag) in Berlin erschienen. Dann könnten Sie vielleicht, als heiteres Intermezzo, einige von den bei Härtel erschienenen zweistimmigen Volksliedern benutzen, welche wenigstens in Dresden immer sehr ansprachen. Legen Sie mir diese Lobpreisungen, Empfehlungen einiger Werke nicht gar so schlimm aus — ein wenig darf man sich wohl für seine Geisteskinder interessieren.

Indem ich mich Ihnen hochachtungsvoll empfehle, bitte ich Sie, mir doch gelegentlich etwas Näheres über Ihre Konzerte und deren Zusammensetzung mitzutheilen

und zeichne als Ihr

ergebenster

Ferdinand Hiller.

Düsseldorf, 21./11. 47.

II.

Geehrter Herr!

Erst vor einigen Tagen erhielt ich die meine Oper enthaltende Kiste — ich habe Ihnen nun sogleich das gewünschte Duett abschreiben lassen und bitte Sie, es als einen kleinen Beweis der Dankbarkeit für die Theilnahme, die Sie mir schenken, anzunehmen. Das Terzett ist zu lang für den Konzertgebrauch. Überhaupt enthält die Oper dadurch, daß sie ganz Recitativ ist, nicht viele Stücke, welche ohne einige Einrichtung in Bezug auf Anfang oder Ende für's Konzert brauchbar sind. Sie finden mehr dergleichen in meinem bei Breitkopf erschienenen „Traum in der Christnacht", von welchem ich Ihnen auch, wenn Sie es wünschen, eine Partitur leihen kann.

Mich Ihnen hochachtungsvoll empfehlend

Ihr ergebenster

Ferdinand Hiller.

Dresden, 10./12. 47.

Verzeihen Sie mir, in einem vielbeschäftigten Moment, den Celerismus dieser Zeilen.

Wie alle regen Naturen, so geriet auch Ferdinand Hiller in die politische Bewegung des Jahres 1848 hinein. Aber Gegensatz zu Richard Wagner mit seinen hochfliegenden Neuerungsplänen trat er mehr für eine gesunde Reform, als für eine offene Revolution ein. Die „Frankfurter Zeitung" veröffentlichte im September 1896 sein politisches Programm, das er als Vizepräsident des „Allgemeinen Bürgervereins" zu Düsseldorf diesem vorgelegt hatte, und das auch mit geringen Modifikationen angenommen wurde. Es heifst da u. a. „Auf dem Willen der Nation beruhen alle politischen Institutionen. Die Staatsform der konstitutionellen erblichen Monarchie auf demokratischer Grundlage entspricht dem Willen der Majorität als diejenige, welche Freiheit und Ordnung am vollständigsten gewährleistet. Die politische Einheit Deutschlands, unbeschadet der freien Entwicklung der Einzelstaaten, ist ein unabweisliches Bedürfnis des deutschen Volkes. — Der Verein erstrebt den steten Fortschritt; aber nicht auf dem Wege der Revolution, sondern auf dem der Reform."

Kehren wir jedoch von dem Politiker zu dem Künstler Hiller zurück.

Hiller war 1847 als städtischer Kapellmeister nach Düsseldorf berufen worden und vertauschte 3 Jahre später seine Stellung mit der gleichen in Köln; sein Nachfolger in Düsseldorf wurde bekanntlich Robert Schumann.

In Köln fand Hiller die eigentliche Stätte seines Wirkens, zumal er auch mit der Organisation und Leitung des von der Stadt Köln begründeten Konservatoriums betraut wurde. Konzertreisen führten ihn durch Deutschland und nach England, und in den Jahren 1831 bis 1853 leitete er auch während je drei Monaten die italienische Oper in Paris. Aber im übrigen gehörte sein ganzes Streben und seine ganze Tätigkeit dem musikalischen Leben Kölns und der Rheinlande.

Am 1. Oktober 1884 trat Hiller in den Ruhestand, und schon einige Monate später, am 10. Mai 1885, wurde er abgerufen in die Ewigkeit. Unter den Hiller zu teil gewordenen Ehrungen stehen die Verleihung des Adels durch den König von Württemberg und die Ehrenpromotion der Universität Bonn als Doktor der Philosophie obenan.

Der vielseitigen Tätigkeit Hillers nähertretend, sei zunächst seiner Leistungen als Pianist gedacht. Als Schüler Hummels gehörte Hiller zu denjenigen Pianisten, die wir gern als der Wiener Richtung angehörend bezeichnen, und die mehr das rein virtuose Spiel bevorzugten. Dafs er aber nichtsdestoweniger bestrebt war, die Virtuosität ganz dem Inhalt der Komposition unterzuordnen und sie nur als Mittel zum Zweck zu betrachten, wissen wir aus mehr als einer kritischen Äufserung über sein Spiel; selbst Fétis rühmt in seiner Biographie universelle des musiciens die Art und Weise, wie Hiller Bach und Beethoven zu spielen pflegte.

Heine urteilt in dem angezogenen Briefe über den Komponisten Hiller wie folgt: „Hiller ist ein mehr denkender als ein fühlender Musiker, und man wirft ihm noch obendrein eine zu grofse Gelehrsamkeit vor. Geist und Wissenschaft mögen wohl manchmal in den Kompositionen dieses Doktrinärs etwas kühlend wirken, jedenfalls aber sind sie immer anmutig, reizend und schön." Heine trifft auch hier das Richtige. Hiller war kein stets aus dem Vollen schöpfendes Genie, sondern ein glücklicher, besonders an Schubert und Mendelssohn anknüpfender Eklektiker, der das, was ihm an genialer Schöpferkraft abging, durch geistreiche Arbeit zu ersetzen suchte. Wenn Heine sich des Ausdrucks Doktrinär bedient, so wird man diesen Ausdruck eben nur in diesem Sinne aufzufassen haben. Etwas hart urteilt Robert Schumann über den jungen Komponisten Hiller, speziell über dessen Etuden Opus 15. „Wo Hillers Talent", schreibt Schumann u. a. „nicht ausreicht, da tut es auch sein Wissen nicht. Will er etwas ernstlich durchführen, verarbeiten, so wird er meistens dunkel, steif und matt. Er ist um seiner selbst willen darauf aufmerksam zu machen, dafs er das Gelungene von dem Mifsratenen abtrennen lerne. Unbegreiflich ist es, wie jemand, der so viel Musik gelebt und

geschrieben, Bestes und Schlechtestes gehört und unterscheiden gelernt hat, wie unser Komponist, in seinen eigenen Sachen Harmonien stehen lassen kann, die nicht etwa falsch nach gewissen altwaschenen Regeln, sondern so widrig klingen, dafs ich ihm, wenn ich ihn nicht weiter kennte, geradezu sagen müfste, es fehlt dir das musikalische Ohr." Schumanns Gerechtigkeitsgefühl liefs ihn aber auch das Gute an dem Hillerschen Opus rückhaltlos anerkennen: „Dennoch bewegt sich Hiller in Abenteuerlichen und Feenhaften, wenn auch nicht so poetisch fein, wie Mendelssohn, doch immer sehr glücklich, und die 2., 17., 22. und 23. Studie gehören, wie zu den gelungenen in der ganzen Sammlung, zu dem Besten überhaupt, was seit der Fmoll-Sonate von Beethoven und anderem von Franz Schubert, welche dieses Wunderreich zuerst erschlossen zu haben scheinen, geschrieben worden ist." Wie sehr gerade Schumann Hillers Talent schätzte, geht auch aus einer Äufserung Schumanns in einem Briefe an Simonin de Sire hervor, wo er neben Stephan Heller nur noch Hiller zu nennen weifs, „die sich den neuen Ideen mit Talent anschliefsen." Auch hat Klara Schumann in ihren Konzerten oft Werke von Hiller zu Gehör gebracht.

Die kompositorische Veranlagung Hillers wies diesen vor allem auf die Kultivierung der kleineren musikalischen Formen hin, in denen er dann auch sein Bestes geleistet hat. Wie ihm der Erfolg als Opernkomponist, als welcher er 6 Werke geschrieben hat, versagt blieb, so konnten auch seine 3 Symphonien und seine vielen Kammermusikwerke ein dauerndes Interesse nicht erwecken. Höher als jene sind seine Chorwerke einzuschätzen. Unter ihnen steht das Oratorium „Die Zerstörung Jerusalems" obenan; es zeichnet sich durch charakteristische Chöre und gelungene tonmalerische Züge aus und sollte auch heute noch des öfteren aufgeführt werden. Weiter wäre das 1853 entstandene Oratorium „Saul" zu nennen, dem sich hier „Israels Siegesgesang" mit dem wundervollen Terzett „Die mit Tränen säen, werden mit Freuden ernten" anschliefsen möge. An weltlichen Chorwerken seien „Pfingsten" und die „Lorelei" erwähnt, in denen der Romantiker Hiller vollends zum Wort kommt. Hillers Werke für gemischten, für Frauen- und für Männerchor sowie seine Lieder und Duette haben weite Verbreitung gefunden und verdienen auch heute noch fleifsig gesungen und gehört zu werden. Ganz besonders aber sind die zahlreichen Klavierkompositionen Hillers einer gröfseren Beachtung wert, als ihnen heute leider nur noch zu teil wird. Es finden sich unter ihnen Perlen der Klavierliteratur, die zwar nicht dadurch zu neuem Leben erweckt werden können, dafs man sie in einer Bearbeitung für Orchester herausgibt, wie solches von einer Seite ganz ernsthaft in Vorschlag gebracht worden ist, wohl aber, indem unsere Klavierpädagogen sich dieser Kompositionen mit gröfserem Interesse annehmen und ihnen dadurch, dafs sie ihnen Platz in der Unterrichtsliteratur einräumen, auch zugleich den Weg in die Literatur für Hausmusik ebnen. Auf gut Glück seien nur einige unter den zahlreichen Werken herausgegriffen. Da sind als Opus 130 sechs Stücke von kaum mittlerer Schwierigkeit erschienen, voll von vieler Anmut. Das Rondo expressiv ist ebenso empfehlenswert, wie die charakteristischen Sei Capriccietti, Opus 35. Eine in gleicher Weise charakteristische Musik bergen das „Dudelsackstückchen", Op. 198, und das Impromptu „Zur Gitarre", Op. 97. Nicht unerwähnt bleibe die Operette ohne Text für Klavier zu vier Händen, Op. 106. Der Form und dem Charakter der Operette gemäfs beginnt das Opus mit einer Ouvertüre. Ihr folgt die Romanze eines Mädchens. Dann scheint in einer Polterarie der Alte tüchtig dreinzufahren. Eine wirkungsvolle Operette verlangt natürlich auch einen Chor, und es folgt daher als Nummer 4 ein flotter Jägerchor. So wechseln im weiteren Verlauf der Operette Einzelgesänge, Ensembles und Chöre miteinander ab, bis das Ganze mit einem wirkungsvollen Schlufsgesang endigt. Eine hübsche Musik, die im Hause fleifsig gespielt werden sollte.

Hiller war ein ausgezeichneter Dirigent, der an der Spitze des städtischen Orchesters und des Gürzenich-Chores manche musikalische Grofstat vollbrachte. Welchen bedeutenden Ruf er als Dirigent genofs, erhellt aber auch schon allein aus der Tatsache, dafs man ihm nicht weniger als 14 mal die Leitung der Rheinischen Musikfeste übertrug.

Wie ernst Hiller es auch mit seinen Pflichten als Pädagoge nahm, geht daraus hervor, dafs er eine Sammlung von „Übungen zum Studium der Harmonie und des Kontrapunktes" herausgab, die „einem fast persönlichen Bedürfnis entsprungen ist". Sie enthält alle nur erdenklichen Harmonieaufgaben, darunter auch Bässe und Gesänge, „welche dem Pariser Konservatorium und einigen italienischen Kompositionsschulen angehören". Zu den Schülern Hillers zählt als der bedeutendste Max Bruch.

Mit dem, was Hiller als Pianist, Komponist, Dirigent und Lehrer leistete, war aber seine Tätigkeit noch nicht erschöpft; auch die Feder wufste er gewandt zu führen. Hiller begann seine schriftstellerische Tätigkeit mit anziehenden und geistreichen Feuilletons in der „Kölnischen Zeitung". In einem derselben schilderte er einen seiner Besuche bei Heine, und als er bald darauf wieder nach Paris kam und seinen Freund besuchte, empfing ihn dieser mit den Worten: „Ihr Feuilleton hat mir Freude gemacht. Nicht aber, weil Sie darin allerlei Schönes von mir gesagt, aber weil es hübsch geschrieben war — — —". Ja, und „hübsch geschrieben" sind nicht nur seine Feuilletons, die zum Teil gesammelt unter dem Titel „Die Musik und das Publikum" erschienen, sondern auch seine gröfseren Schriften, die daneben auch zugleich ein reiches Wissen bekunden: „L. van Beethoven", „Aus dem Tonleben unserer Zeit", „Musikalisches und Persönliches", „Felix Mendelssohn Bartholdy", „Wie hören wir Musik", „Goethes musikalisches Leben" u. a. m.

# Lose Blätter.

## Kammerton und absolutes Tonbewußtsein.

Felix Auerbach in Jena hat bei J. A. Barth in Leipzig ein sehr nützliches Buch „Die Grundlagen der Musik" herausgegeben. Wir werden auf den Inhalt desselben später eingehender zu sprechen kommen. Heute wollen wir nur einen Abschnitt wörtlich wiedergeben, dessen Ausführungen über das absolute Tonbewufstsein im Gegensatz zu dem steht, was kürzlich Otto Urbach in einer Musikzeitschrift zu beweisen versuchte. Auch die Auslassungen des Verfassers zu der Frage: „Haben

die verschiedenen Tonarten einen verschiedenen Charakter" — eine Frage, die wir schon einigemal hier erörtert haben — sind interessant. Wir lesen also auf Seite 57 bis 60 folgendes:

In früheren Jahrhunderten herrschte in Hinsicht auf die absolute Stimmung, das will sagen: hinsichtlich des Verhältnisses der durch bestimmte Namen und Bildzeichen charakterisierten Noten zu den durch sie dargestellten, ihrerseits durch die Schwingungszahl charakterisierten Tönen eine heillose Verwirrung. Jedes Land und jede Stadt hatte ihre eigne „Stimmung", ja an demselben Orte gab es zwei und zuweilen noch mehr verschiedene Stimmungen, und von Zeit zu Zeit unterlag diese Stimmung erheblichen Änderungen (ohne dafs dies den betreffenden Leuten immer zum Bewufstsein gekommen wäre). Das hatte zwei Gründe: erstens konnte man die Stimmung nicht exakt festlegen, weil das einzige damals verbreitete Instrument, das — übrigens auch heute noch nicht ganz verschwundene — Stimmpfeifchen sehr unzuverlässig war und je nach Exemplar, Art des Anblasens usw. merklich verschiedene Töne gab; und zweitens, auch wenn man gekonnt hätte, wollte man nicht. Man gefiel sich vielmehr aus verschiedenen Gründen darin, die Stimmung künstlich in die Höhe zu schrauben, aus Gründen andrer Art wiederum, sie künstlich herabzudrücken. Für die Kirchenmusik galt der „Chorton", für die weltliche dagegen der „Kammerton", der eine ganze Tonstufe tiefer lag als jener. Mafsgebend war dabei unter anderem, dafs man auf diese Weise bei den grofsen Orgeln gerade die kostspieligsten Pfeifen gröfster Mensur ersparte; ferner, dafs die Kirchensänger gern durch die Höhe und Brillanz ihrer Stimmen Aufsehen erregen wollten und andres mehr. So ging denn, von gewissen örtlichen und zeitlichen Schwankungen abgesehen, die Stimmung allmählich mehr und mehr in die Höhe, das — gewöhnlich als Stimmton benutzte eingestrichene a stieg von 400 auf 500 Schwingungen in der Sekunde (also etwa um eine grofse Terz!); und noch im neunzehnten Jahrhundert kann man z. B. für Wien nachträglich feststellen, dafs der Kammerton folgende Werte hatte:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 1823 | 1834 | 1844 | 1859 | 1861 |
| 437 | 440 | 445 | 456 | 466. |

Dieser Verwirrung wurde endgültig erst ein Ende bereitet durch die im Jahre 1885 tagende Wiener Stimmtonkonferenz; auf ihr wurde beschlossen, als offiziellen Kammerton fortan das eingestrichene a von 435 ganzen (d. h. 870 einfachen) Schwingungen in der Sekunde gelten zu lassen; und alle beteiligten Staaten verpflichteten sich, diesem Tone in ihrem Bereiche allgemeine Anerkennung zu verschaffen. Im Deutschen Reiche insbesondre hat die Physikalisch-technische Reichsanstalt in Charlottenburg die Prüfung und Beglaubigung von Normalstimmgabeln übernommen und inzwischen dieses Amt bereits in etwa 4000 Einzelfällen vollzogen.

An dieser Stelle ist es vielleicht angezeigt, einen kleinen Exkurs zu machen und auf eine Frage von grofser prinzipieller Bedeutung kurz einzugehen, die bis in die neuste Zeit hinein lebhafte Diskussionen hervorgerufen hat. Mit dem vorangegangenen steht sie insoforn in einem gewissen Zusammenhange, als es sich auch hier um die absolute Tonhöhe handelt: aber nicht um die instrumentelle Festlegung der Tonhöhe zur Vermeidung eines Wirrwarrs von Stimmungen; sondern um die Frage, ob der Mensch einen besonderen Sinn zur Beurteilung der absoluten Höhe von Tönen habe — man pflegt dies das absolute Tonbewufstsein zu nennen — und welche Rolle dieser Sinn etwa in der Musik, der produktiven wie der rezeptiven, spiele. Über die erste Frage ist leicht hinwegzugehen; denn es steht fest, dafs es, wenn auch nicht allzuviele, so doch zahlreiche Menschen gibt, die die Höhe eines ihnen vorgeführten Tones mit grofser Sicherheit anzugeben vermögen. Ob das eine unmittelbare Fähigkeit ist oder ob man sie als das Ergebnis der Mitwirkung verschiedener Umstände anzusehen hat (verschiedener Klang der Ober und Untertasten des Klaviers oder der verschiedenen Tonlagen und Töne der menschlichen Stimme, sowie Anhaltspunkte minutiöser Natur), möge hier nicht erörtert werden; die Tatsache steht fest. Wenn aber nun des weiteren von mancher Seite behauptet wird, das absolute Tonbewufstsein sei ein wichtiger musikalischer Faktor, so mufs dem so energisch wie möglich widersprochen werden; und es hält nicht schwer, diesen Widerspruch zu begründen. Zunächst ist es doch schon recht auffallend, dafs diese Begabung so selten ist: unter zehn Schusterjungen haben vielleicht neun ein recht gutes Intervallbewufstsein, aber höchstens einer hat ein absolutes Tonbewufstsein. Sodann zeigt sich — und das ist doch allein schon entscheidend — dafs sehr viele eminent musikalische Personen keine Spur von absolutem Tonbewufstsein haben, während es zuweilen einem musikalisch völlig Unbegabten zu eigen ist. Die Hauptsache aber ist, dafs doch das Wesen der Musik bereits anderweitig, nämlich durch die Tonverhältnisse, durch die Intervalle, die Akkorde, die Konsonanzen und Dissonanzen charakterisiert und dafs es unerlaubt ist, dieser Charakteristik eine zweite hinzuzufügen, die mit jener nicht das mindeste zu tun hat. Es möge das an einem drastischen, aber gar nicht so fern liegenden Gleichnis demonstriert werden; an einem Gleichnis aus der Architektur, die ja als „gefrorene Musik" bezeichnet wird und in der Tat ganz ähnlichen Geistes ist. In der Baukunst spielen die Raumverhältnisse die entscheidende Rolle, also z. B. die Höhenverhältnisse; aber der Nachdruck liegt eben auf dem Wort: Verhältnisse. Für die absolute Höhe, d. h. für die Höhe über dem Meeresspiegel, hat kein Mensch und auch kein Baumeister einen unmittelbaren Sinn; und er braucht ihn auch nicht zu haben, denn die Seehöhe hat zu der Ästhetik des Gebäudes gar keine Beziehung. Ebensowenig hat die absolute Tonhöhe etwas mit dem musikalischen Charakter eines Tonstückes zu tun — es sei denn, dafs es sich um ganz grobe Kontraste handelte, wie denn z. B. niemand von Geschmack eine hohe Sopranarie auf Bafsstimme transponieren wird; aber um solche Selbstverständlichkeiten handelt es sich hier ja gar nicht. Es handelt sich vielmehr um die Frage — und damit berühren wir eine neue Seite des Problems — ob der Ton *c'* vom Ton *h* (abgesehen davon, dafs er einen Halbton höher ist) wesensverschieden sei oder nicht; geht man von den Tönen zu den Tonarten über, so heifst das also, ob zwischen *C*-Dur und *H*-Dur, zwischen *C*-Moll und *H*-Moll ein Wesensunterschied sei oder nicht. Bekanntlich gibt es immer noch viele Musiker, die das bejahen möchten; sie bedenken dabei gar nicht, dafs die Stimmung im Laufe der Jahrhunderte erheblich geschwankt hat und dafs z. B. Bachs *H*-Moll-Messe in einer Tonlage gedacht ist, die gegenwärtig *C*-Moll heifst; da wir das Werk aber immer noch in *H*-Moll aufführen, müfste jede Wirkung verloren

gehen, was bekanntlich nicht der Fall ist. Es bleibt dabei: die absolute Tonhöhe hat in der musikalischen Ästhetik keinen Platz; das absolute Tonbewufstsein ist wichtig für den Chef eines grofsen Rangierbahnhofs, der alsdann die einzelnen Lokomotiven sofort am Pfiff erkennt. Für den Musiker ist es insofern vielleicht nützlich, als es ihm die Taschenstimmgabel erspart (er sollte aber nicht zuviel Vertrauen darein setzen); es kann ihm aber geradezu schädlich werden, insofern es ihm das Transponieren und andre unvermeidliche Aufgaben geradezu erschwert.

## Der Zug nach der Musik.

Von Otto Keller.



Es ist bekannt, dafs der Zuzug zur Musik aus allen anderen Berufsschichten ein sehr grofser ist. Ich weise nun in einer Zusammenstellung von 500 Musikern, die Überläufer waren, nach, dafs die Juristen das gröfste Kontingent stellen und zwar 159 Personen, also fast 32%. Sie lieferten 68 Musikschriftsteller, 61 Komponisten, 11 Sänger, 9 Dirigenten, 4 Pianisten und einen Violinvirtuosen. Die bedeutendsten unter ihnen waren die Schriftsteller Winterfeld, A. B. Marx, Köchel, A. W. Ambros, Hanslick, Hugo Riemann, Otto Schmid, die Komponisten Schein, G. F. Händel, Phil. Em. Bach, Leopold Mozart, E. Th. A. Hoffmann, Conradin Kreutzer, Heinrich Marschner, Hallström, Tschaikowsky, Chabrier, Vincent d'Indy, Heinrich Zöllner, die Sänger Burrian, Roger, Scaria, Tamberlik, van Dyk, Schuberts Freund Joh. Mich. Vogel, die Dirigenten Schuch und Sucher, der Pianist Bülow und der Violinvirtuose Leopold Jansa. In nächster Reihe stehen die Theologen mit 51 Vertretern, wobei aber nur jene aufgenommen wurden, die der Theologie ganz den Rücken kehrten und zur Musik übergingen. Ihnen verdanken wir 25 Komponisten, darunter Rameau, Spontini, Franz Abt, Rheinthaler, 18 Schriftsteller, darunter Rochlitz, E. F. Richter, Arrey Dommer, E. E. Taubert, 2 Sänger, 2 Violinvirtuosen, darunter Tartini, einen Orgelvirtuosen und — einen Paukenschläger Ernst Pfundt, der aber ein erster Meister seines Instrumentes wurde und auch die Maschinpauke erfand. Von der Medizin kamen 46 Überläufer, die sich auf 22 Komponisten, 14 Schriftsteller, 6 Sänger, 2 Gesanglehrer, einen Dirigenten und einen Pianisten verteilten. Die bekanntesten Namen sind hier Berlioz, Suppé, Borodin, der Akustiker Helmholtz, die Sänger Bary, Briesemeister, Staudigl, Tichatschek und der Dirigent Leopold Damrosch. Aus der Beamtenwelt entstammen 45 Vertreter. Hier mufs allerdings erwähnt werden, dafs viele derselben ihre zum Teil sehr hohen Beamtenstellen beibehielten, aber fleifsig der Tonkunst huldigten. Sie lieferten 21 Komponisten, 19 Musikschriftsteller, 2 Pianisten und 3 Sänger. Hervorragendes leisteten hier Monsigny, Reyer, Tanejew, Granville Bantok, Marpurg, Kiesewetter, Ulibitscheff, Kreifsle, C. H. Bitter, Kammersänger Gustav Walter und dessen Sohn Raoul. Dem Lehrerstande verdanken wir 14 Komponisten, 18 Schriftsteller und Pädagogen, 6 Sänger, 2 Gesanglehrer, 2 Dirigenten und einen Orgelvirtuosen, also 43 Künstler. Hier haben Höchstes erreicht Franz Schubert, Robert Volkmann, Joach. Raff, Moritz Hauptmann, Bellermann, Tappert, Glasenapp, die Sänger Gudehus, Eugen Hildach, Scheidemantel und Heinrich Vogl und endlich der Begründer der deutschen Musikfeste G. F. Bischoff. 37 Rekruten stellte das Militär. Hier waren es allein 5 Russen, die Bedeutung erlangten, Lwow als Schöpfer der russischen Volkshymne, Mussorgski, Rimsky-Korsakoff, Scriabine und Youry von Arnold. Aufser ihnen sind noch zu nennen Holstein, Rouget de l'Isle, der Schöpfer der Marseillaise, Chamberlain, Nottebohm und Rellstab. Von den technischen Wissenschaften kamen 28 junge Leute, die sich auf 16 Komponisten, 7 Schriftsteller, 4 Sänger und einen Klaviervirtuosen verteilen. Die bedeutendsten Namen sind hier Cesar Cui, Hans Sommer, Richard Heuberger, Bogumil Zepler, die Sänger Feinhals, Gura, Nachbaur und Niemann. Von den Naturwissenschaften sind 26 Leute herübergekommen, unter denen der Schriftsteller Richard Pohl, die Komponisten Balakirew und Koschat und der Akustiker Chladni die bedeutendsten sind. Die Mathematiker lieferten 8 Schriftsteller, darunter Otto Klauwell und August Göllerich und einen Sänger, den trefflichen Forchhammer. Klein ist die Zahl der Überläufer aus dem Reiche der bildenden Künste, von denen 6 der Malerei, einer der Bildhauerei entstammen. Hier erreichten Zumsteeg, der Violinvirtuose Engelbert Röntgen uud der Sänger Schnorr v. Carolsfeld hohen künstlerischen Ruhm. Endlich entsprangen 14 Komponisten, 10 Sänger, 3 Schriftsteller und ein Dirigent 26 verschiedenen Berufsarten und Gewerben. Hier finden wir als Überläufer einen Buchhändler, einen Goldschmied (Komponist Millöcker), einen Landwirt, einen Klavierbauer (Tenor Winkelmann), einen Maurer (Komponist Zelter), einen Uhrmacher (Tenor Burgstaller), einen Sattler (Sänger Pennarini), einen Bäcker (Sänger Schlosser), einen Konditor, einen Schlosser (Sänger Tamagno), einen Commis (Tenor Slezak), einen Baumwollfärber, einen Eisenhändler, einen Seidenfärber (Dirigent Karl Riedel), einen Küchenjungen (Komponist Lully), einen Tuchmacher, einen Bierbrauer (Sänger Ernst Kraus), einen Mützenmacher, einen Schneider, einen Strumpfwirker, einen Müller, einen Kistenmacher, einen Metzger (Komponist Dvorak), zwei Kellner (Theaterdirektor Barbaja und den Sänger Jörn), zwei Schuster (darunter den Komponisten Enna) und zwei Droschkenkutscher (die Sänger Wachtel und Bötel).

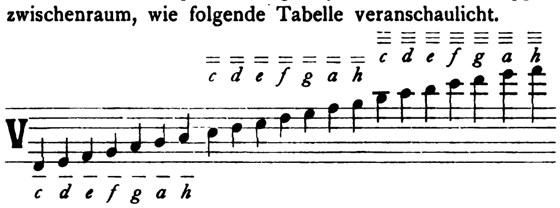
## Ein neues Notensystem von August Unbereit.

Von Heinrich Bohl.

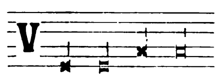
Schon öfters ist unserer heutigen Notenschrift der Vorwurf gemacht worden, dafs sie nicht einfach genug sei, namentlich für solche Musikliebhaber, die sich weniger gründlich mit Musik beschäftigen können, wie z. B. unsere Chorsänger. Unserer Notenschrift fehle also die Volkstümlichkeit. Es ist deshalb auch schon häufig der Versuch gemacht worden, an ihre Stelle eine einfachere und bessere zu setzen. Praktischen Erfolg hat freilich bis jetzt keines der neuen Systeme gehabt, woraus nicht schlechtweg auf Unbrauchbarkeit zu schliefsen wäre. Viele Menschen empfinden schon beim Gedanken an ein Umlernen ein Gruseln. Eine solche neue resp. verbesserte Notenschrift soll auch auf Wunsch an dieser Stelle vorgeführt werden. Sie hat den Notenstecher *August Unbereit* in Langensalza zum Erfinder. Er ist der Meinung, dafs die Lust zum Selbstmusizieren mehr und mehr schwinde, sobald ein tieferes Eindringen in unsere heutige notenschriftliche Darstellung verlangt werde. Sobald Tonarten mit mehreren

♯ oder ♭ gespielt werden sollten, schreckten die Spieler zurück. Sie stelle zu grofse Anforderungen an die Denkkraft der Spieler. Ein weiteres Hinderungsmittel sieht er im Gebrauche von 2 Schlüsseln beim Klavierspielen; auch stört ihn, dafs zwei gleichnamige Töne, wenn auch in verschiedener Lage, verschiedene Standorte im Liniensystem haben, z. B. e auf der ersten Linie, e zwischen der vierten und fünften Linie steht. Aus diesen Erwägungen heraus hat Herr Unbereit ein neues System sich zurecht gelegt, welches die gerügten Mängel beseitigen soll.

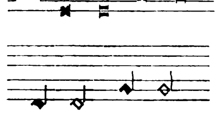
Statt unseres heutigen fünflinigen Systems benutzt Unbereit ein drei- resp. sechsliniges System mit einem Doppelzwischenraum, wie folgende Tabelle veranschaulicht.



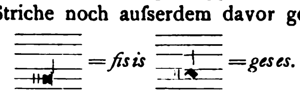

Man ersieht also daraus, dafs Noten gleichen Namens immer dieselbe Stellung innerhalb der drei Linien haben. Von c an werden Hilfslinien benutzt entsprechend unserer jetzigen Notenschrift; ebenso von c an nach unten. Den Bafsschlüssel läfst Unbereit ganz wegfallen. Soll in der Bafsregion gespielt werden, so deutet ein B (Bafsschlüssel) an, dafs die Noten 2 Oktaven tiefer zu klingen haben. V (Violinschlüssel) würde Normallage bedeuten. In manchen Fällen wäre vielleicht auch ein T (Tenorschlüssel) angebracht, z. B. bei Gesangsnoten; in diesem Falle würden die Noten eine Oktave tiefer zu erklingen haben. Ein anderer wichtiger Punkt betrifft die erhöhten und erniedrigten Töne. ♯ und ♭ kennt Unbereit nicht. An den Anfang jedes Stückes wird die Tonart notiert: C bedeutet C-dur und c c-moll. Erhöhte Noten haben diese Form:




erniedrigte diese:



Bei einer Doppelerhöhung resp. Doppelerniedrigung werden zwei kleine Striche noch aufserdem davor gemacht:

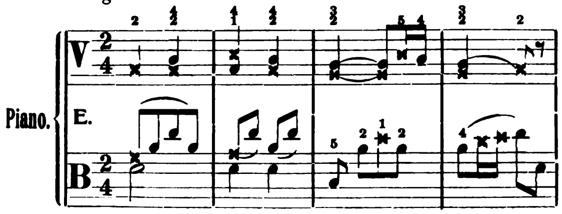



Die Zeichen für die Notenwerte bleiben dieselben, wie bei unserer Notenschrift. Folgende zwei Notenbeispiele sollen veranschaulichen, wie sich die neue Notenschrift ausnimmt. Gewählt sind 1. Gebet aus „Freischütz" und 2. der Anfang des letzten Satzes der Sonate Op. 2 Nr. 3 von Beethoven.

**1. Leise, leise, fromme Weise.**

Gebet aus „Der Freischütz" v. C. M. v. Weber.

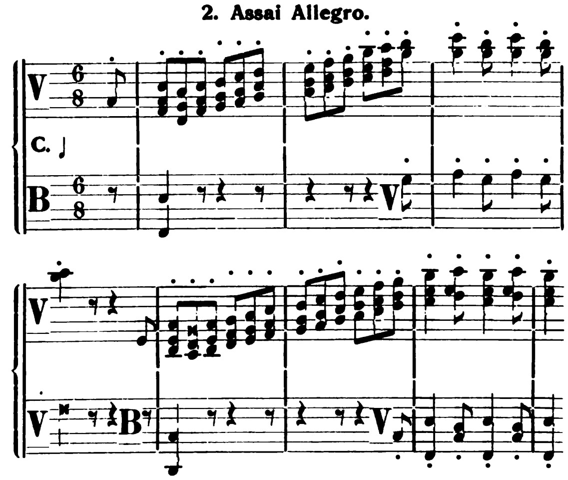
*Adagio molto lento.*







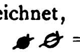
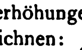
**2. Assai Allegro.**




Diese Anordnung der Noten innerhalb drei resp. sechs Linien scheint ein grofser Vorzug des neuen Systems zu sein. Jede Note gleichen Namens hat immer dieselbe Lage. Folgende Oktavenreihe veranschauliche das.




Doch bringt das einen kleinen Übelstand mit sich, wie er klar aus dem 2. Beispiele ersichtlich ist. Diese melodische Phrase schreitet in lauter Sextakkorden aufwärts, welche in unserer jetzigen Notenschrift immer die gleiche Gestalt zeigen, so dafs eine solche Stelle vom Auge und Gehirn sofort aufgefafst wird. Etwas anders liegt die Sache in dem Unbereitschen System. Beim Übergang von einer c-Oktave in die andere ändern gleiche Doppelgriff- oder

Akkordreihen ihr Bild etwas. Ob das störend wäre, müfste die Praxis und Erfahrung entscheiden. Vielleicht gewöhnte man sich schnell daran. In einstimmigen Melodien und Chorstimmen fiele der Übelstand ganz weg. Gegen den Wegfall des jetzigen Bafsschlüssels läfst sich kaum etwas einwenden. Er ist tatsächlich überflüssig. Viele Chorsänger, die nicht Klavier spielen, würden es freudig begrüfsen. Ein anderes Bedenken jedoch scheint schwerwiegenderer Natur zu sein. Es betrifft das Notenschreiben. Die erhöhten und erniedrigten Noten müfsten in dem Unbereitschen System sehr sorgfältig geschrieben werden, was aber diese Arbeit etwas verlangsamen würde. Es würden sonst beim Spielen geschriebener Noten oder bei der Drucklegung von Manuskripten leicht störende Fehler entstehen. Wäre es nicht besser, erhöhte und erniedrigte Noten würden mit einem Querstrich durch die Noten von unten nach oben und umgekehrt bezeichnet, wie es in der Ziffern-Notenschrift der Fall ist?  = erhöht;  = erniedrigt. Doppelerhöhungen und Doppelerniedrigungen liefsen sich so bezeichnen: 

So sieht die Unbereitsche Notenschrift aus. Es lassen sich ihr sicher Vorzüge nicht abstreiten. Sie ist gewifs einfach zu erlernen und praktisch angelegt und wäre solchen zu empfehlen, deren Streben nur nach einer einfachen Hausmusik geht. Auch viele unserer Chorsänger würden sie freudig begrüfsen, namentlich diejenigen, welche gar kein Instrument oder ein solches, welches keinen Bafsschlüssel verlangt, spielen. An eine Verdrängung unserer alten Notenschrift denkt Unbereit keineswegs; er hat vor allen Dingen die Hausmusik im Auge. Es wäre zu wünschen, dafs sich ein Verleger fände, der mit dem Erfinder behufs Herausgabe von Werken für Hausmusik im Unbereitschen Notensystem, in Verbindung träte.

### Beethovens unsterbliche Geliebte.

In der Sammlung „Musikalisches Magazin“, Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza, ist als Heft 37 (Preis 1,60 M) eine Abhandlung von *Max Unger*: Auf Spuren von Beethovens „Unsterblicher Geliebten“ erschienen. Das Thema war bei Beethoven-Freunden immer aktuell, ist es aber heute im besonderen durch die Auffindung eines „Beethoven-Briefes“. Dieser schien zu beweisen, dafs Giulietta Guicciardi die unsterbliche Geliebte gewesen ist, jene Dame, auf die bereits Schindler und Kalischer hingewiesen haben.

Unger geht in seinem Buche andern Spuren nach, kommt zwar noch nicht zu einem endgültigen Ergebnis, weist aber mit dem Scharfsinn eines Detektivs nach, dafs weder Giulietta Guicciardi noch die von Thomas-San-Galli proklamierte Amalie Sebald in Frage kommen können.

Auch Bettina von Arnim und Therese von Brunsvik scheiden aus. Dagegen ist es nicht ausgeschlossen, dafs unter der unsterblichen Geliebten Therese von Malfatti gemeint ist, die Beethoven — nach *Unger* — innig geliebt hat und der sein Heiratsprojekt im Jahre 1810 gegolten hat.

Bekanntlich rührt der Ausdruck „unsterbliche Geliebte“ von Beethoven selbst her, der ihn in einem Briefe anwandte, den er am 6. Juli irgend eines Jahres von irgend einem Orte aus schrieb. Aufserordentlich interessant ist die Beweisführung Ungers, dafs dieser Brief im Jahre 1812 in Teplitz geschrieben sein müsse. Der kürzlich aufgefundene Brief — von dem oben die Rede ist — widerspricht dieser Auffassung allerdings dadurch, dafs er ein musikalisches Thema wiedergibt, dessen Entstehungszeit auf das Jahr 1801 hinweist. Unger sucht in einem Anhang zu seinem Buche den Widerspruch dadurch zu lösen, dafs er meint, dieses Thema sei nicht von Beethoven während des Briefschreibens geschaffen, sondern in seiner Erinnerung aufgetaucht und nur zitiert worden.

Jetzt kommt die überraschende Kunde, dafs der so plötzlich aufgetauchte Brief eine Fälschung ist, dessen Hersteller so geschickt zu Werke gegangen, dafs hervorragende Beethovenkenner getäuscht worden sind. Dadurch steht die Angelegenheit wieder ganz im Vordergrunde des Interesses, und *Ungers* Buch wird viele Leser finden.

E. R.

## Monatliche Rundschau.

**Berlin**, 10. September. — Die Tage werden merklich kürzer, und wenn man jetzt zum Theater geht, sind die Strafsen schon beleuchtet. Da ist es denn auch Zeit, die Konzertsäle zu öffnen. Die erste Musikaufführung fand auch bereits statt. In allen Theatern wird wieder gespielt. Nur einige wenige machten während des Sommers Ferien. Auf drei Bühnen nur gibt es augenblicklich Operetten. Mit der Volksoper des Herrn *Alfieri* ist es ganz zu Ende. Sie heifst wieder Belle Alliance-Theater und gibt Schau- und Lustspiele. Die Komische Oper pachtete Frau *Révy-Chapman* und läfst dort während der nächsten zwei Monate Operetten aufführen. Dann aber sollen wertvolle musikalische Bühnenwerke erscheinen. Das müssen wir nun abwarten. Aber es ist wohl kaum viel zu hoffen, wenn man erfährt, dafs die Frau Direktorin als Neuheiten Siberia von Giordano, Adrienne Lecoureur von Cilea, Germania von Franchetti, Wally von Catalani und daneben Werke von Mozart, Adam, Donizetti, Lortzing und Verdi, auch die ungarische Oper Bárk-Bán auf den vorläufigen Spielplan gesetzt hat. Das zeugt nicht von Einsicht.

Die Königliche Oper verspricht als Neuheiten des *R. Straufs* „Rosenkavalier“, den „Traum“ von *Mraczek*, sowie das Ballet „Der Corsar“ von *Adam*. Neu studieren und inszenieren wird sie den Nibelungen-Ring sowie „Euryanthe“. Jetzt hat sie wieder einmal Gounods „Romeo und Julie“ auf die Szene gebracht, wie sie das stets zu tun pflegt, wenn sie über eine besonders geeignete Vertretung der Titelrollen verfügt. Die war nun in dem neuen Tenor *Jadlowker* und Fräulein *Hempel* vorhanden. Aber wieder blieb ein vielleicht erhoffter Erfolg des bei uns bereits 1869 erschienenen Werkes aus. Die beiden genannten Künstler vermochten die Oper noch weniger zu halten als vor ihnen *Naval* und die *Farrar*. Der amerikanische Bassist *Griswold* trat in der Vorstellung als Capulet zum letztenmale auf. Als Sänger war er uns wert, aber mit der Textaussprache und als Darsteller befriedigte er nicht. Einige neu eingetretene Opernkräfte konnten sich noch nicht ausreichend bezüglich ihrer Fähigkeiten ausweisen, um uns ein sicheres Urteil über sie zu ermöglichen. Fräulein *Dux*, bisher in Köln, war als Gänsemagd

und Agathe anmutig im Spiel und sympathisch im Gesang, reichte dann aber als Evchen stimmlich nicht aus. Hätten die Partner nicht Rücksicht auf sie genommen, so wäre ihr Sopran im Quintett ganz gedeckt worden.

Dürre herrscht auch auf dem Gebiete der Operette. Neues ist da in der letzten Zeit nicht erschienen, und das ist gut. Man wendet sich mehrseitig wieder dem Offenbach zu, und das wäre auch gut, wenn es dabei zu einem rechten Erfolg käme. Jetzt eben gelangt hier im Neuen Operettentheater „Die schöne Helena" zur Aufführung, wurde aber nur mit mäfsigem Beifall aufgenommen. Ich hatte es ganz anders erwartet und fürchte nun auch, dafs die in ihrer Art geniale Bühnenmusik Offenbachs ziemlich schnell dahin sterben mufs, weil sie an ihre Textbücher gebunden ist, die heute schon blafs sind und es bald noch mehr sein werden. Vor fünfzig Jahren, als die Parodie der Götter- und Heldenwelt auf der Bühne etwas neues war, bejubelte man diese Offenbachschen Bücher, soweit man es nicht als einen Mifsbrauch edler Dichtungen ansah, sie zu verfassen. Heute steht es damit anders. Auch ist das Publikum nicht mehr so harmlos, es besonders ergötzlich zu finden, dafs etwa Menelaus durch ein Orakel nach Kreta geschickt wird, damit Paris die Helena besuchen kann. Man ist aus unsern modernen Theatern Stärkeres gewohnt. Und da der gute Operettenstil, wie ihn einst eine Geistinger und ein Swoboda vertraten, durch die seit Jahrzehnten herrschende Tanzoperette, die richtiger Gesangsposse hiefse, verloren gegangen ist, so suchen unsre heutigen Offenbachdarsteller durch böse Übertreibungen zu wirken, die dem Erfolge nur schaden. Dann verlangt aber Offenbach auch wirkliche Sänger. Süfse Stimmen und gesanglich feinen Vortrag z. B. in dem Liebestraum-Zwiegesange der Schönen Helena. In dieser Nummer reichten jetzt weder der Sopran noch der Tenor aus, die beide mich ein paar Tage vorher durch ihre Leistungen in *Léhars* „Graf von Luxemburg" angenehm überrascht hatten. Schade, dafs man der prächtigen Offenbachschen Bühnenmusik keine neuen Textbücher schaffen kann! Für eine Dichtung sind wohl mehrere Kompositionen möglich, wie wir das u. a. in „Le bal masqué" und „Il ballo in maschera" sehen, aber für eine Opernmusik läfst sich kein neues Libretto verfassen. Man denke nur an „Cosi fan tutte"! Als man nach dem Kriege 1870 für die „Regimentstochter" ein deutsch-patriotisches Textbuch zusammendichten wollte, gelang das nicht.

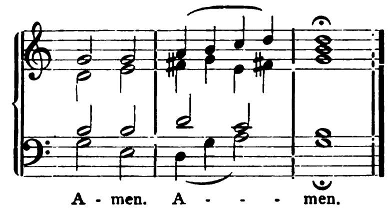
Damit wir nun noch mehr Konzerte geben können, ist ein neues Konzertlokal, der Harmoniumsaal, in der Steglitzerstrafse vom Harmoniumhause *Karl Simon* erbaut worden, das 190 Sitzplätze enthält und sich vornehmlich für Solisten- und Kammermusik-Aufführungen eignet. — In der Philharmonie liefs sich der 200 Stimmen zählende Essener Männergesangverein hören, dessen Leiter *Matthieu Neumann* ist. Der Ertrag des Konzerts soll den Zwecken des Vaterländischen Frauenvereins dienen, den die Kaiserin Augusta gründete, deren 100. Geburtstag auf den 30. d. M. fällt. Der Essener Verein hat wohlklingende Stimmen und ist gut geschult. Hervorragendes freilich leistete er nicht. Sein Programm enthielt namentlich Sachen von Schubert, Mendelssohn und Schumann sowie Volkslieder. Der Pianist *Egon Petri* trug zwischen den Chören u. a. die Mondscheinsonate gut vor, die freilich nicht recht dahin gehörte, und Herr *Liszewsky*, Baritonist der Kölner Oper, zeigte seine ausdrucksfähige Stimme in einigen Liedern. — So wären wir denn auf dem Gebiete der Oper, der Operette und des Konzertgesanges schon ins neue Musikjahr eingetreten! Rud. Fiege.

**Dresden.** Die Kgl. Hofoper eröffnete ihre Tätigkeit nach den an die Spielzeit 1910/11 sich anschliefsenden Ferien am 7. August im Kgl. Schauspielhause in der Neustadt. Ihre Rücksiedlung in das in der Altstadt gelegene Opernhaus erfolgte dann am 10. September. Es handelte sich also um eine Art Interregnum in der dazwischenliegenden Zeit, wie es auch nächstes Jahr noch einmal wiederkehren dürfte, da der beabsichtigte Umbau des Opernhauses im Innern vorläufig in der Hauptsache nicht über den gewaltigen Bühnenraum sich hinaus erstreckte. In dem kleinen Neustädter Hause verbietet sich die Aufführung grofser, auf Massenwirkungen usw. berechneter Opern von selber. In der Hauptsache kultiviert man die Spieloper und — die Operette. Voriges Jahr war es der „Zigeunerbaron", der neben dem übermütigen „Orpheus in der Unterwelt" Offenbachs volle Häuser machte. Dieses Jahr, indem die „Hitzewelle" eine kurze Unterbrechung der Spielzeit notwendig machte, kämpfte *Franz v. Suppés* „Boccaccio" mutig und erfolgreich gegen eine erklärliche „Theaterflucht". Augenscheinlich um das Werk hoftheaterfähiger erscheinen zu lassen, hatte man (d. h. wohl Herr Hofkapellmeister Kutzschbach) es „komische Oper" auf dem Zettel benannt. Das war nun freilich etwas willkürlich: denn bisher galt das Werk immer als „Operette". Aber was verschlägt schliefslich die Umtaufe. Franz v. Suppés Partitur birgt tatsächlich manche Nummer, die in einer „komischen Oper" stehen könnten. Dieser Musiker war einer, der höher rangierte als mancher jetzige gefeierte und tantièmengesegnete Operettenkomponist. Simon Sechter und Ignaz von Seyfried dankte er seine Ausbildung, Donizetti interessierte sich für ihn, und er schrieb neben seinen heiteren Bühnenwerken auch seriösere Sachen: Quartette, eine Messe und sogar ein Requiem. Nun, und für hoftheaterfähig war er übrigens bei uns schon früher erklärt worden. Wir erinnern uns noch die „schöne Galathea" mit *Schuch* am Pulte — die reizende Ouvertüre hatte stets einen Sondererfolg! — und mit Frau *Schuch-Proska* in der Titelrolle gesehen zu haben. Fehl am Ort war aber der gute alte Boccaccio im Neustädter Hause um so weniger, als er im ganzen ohnedies etwas seriöser ist, als sonst „Operetten" sind. Der Text hat sogar an manchen Stellen gewisse „literarische" Ambitionen, man nehme z. B. die Commedia dell'arte im letzten Akt, die man geneigt ist, von den beiden Autoren Zell und Rudolf Genée auf das Konto des letzteren zu schreiben. Ein übriges tut zur Unterstreichung des seriösen Charakters des Werkes die Aufführung. Hofbühnenmäfsig war schon die gediegene schöne Ausstattung, und Kräfte, die gewöhnt sind, Opern grofsen Stils zu singen, streifen natürlich ebenfalls den spezifischen Operettenton den einzelnen Partien etwas ab. Vielleicht geschieht hier sogar manchmal etwas zu viel. Z. B. Frau *Nast* als Fiametta ist von Anfang an zu sehr „Prinzessin" und Frau *v. d. Osten* nimmt als Boccaccio den Ton, das Wort im eigentlichsten Sinne, zu laut, so rassig sie spielt. Fräulein *Seebe*, die mit ihr alterniert, gibt die Rolle entschieden stilgemäfser. Kurz und gut, es mag sein Bewenden mit der Umtaufe des „Boccaccio" zur komischen Oper haben. Man hätte ihn schliefslich auch „Musiklustspiel" nennen können, wenn man eine

moderne Firmierung haben wollte. So nannte sich etwas hochtönend ein „Musik-Schwank“ von *Wilhelm Wolters* und *Theodor Blumer*, zwei Dresdner Autoren: „Der Fünfuhrtee“. Am 19. August fand seine Uraufführung statt. Schwank, das war schon das richtige Wort gewesen für das Woltersche Theaterstück „Sein Alibi“, das die Textvorlage abgab. Infolge eines kleinen ehelichen Disputs kommt der Gatte in die Zwangslage, für einen Abend sein Alibi nachweisen zu müssen. Der Unglücksmann ist aufserstande, es zu tun, und greift zu einer Notlüge, die ihm verhängnisvoll wird. In seiner Harmlosigkeit nennt er ein Weinlokal, in dem er mit ein paar Bekannten soupiert haben will. Dort aber haben sich am selben Abend in einem chambre separé sein hoffnungsvoller Bruder und eine nicht minder hoffnungsvolle Cousine seiner Frau ein heimliches Rendezvous gegeben, und der arme Teufel von Ehemann kommt nun in den Verdacht ehelicher Untreue, bis ein unmöglicher Fünfuhrtee, richtiger eine Gerichtsverhandlung, die ein nicht minder unmöglicher Rechtsanwalt abhält, den Tatbestand enthüllt. Etwas übermütiger und espritvoller behandelt, wäre ein Operettentext aus dem Stoffe herauszuholen gewesen, und das wäre *Blumers* Glück geworden. Der junge Mann, ein Sohn des Kammermusikers gleichen Namens hierselbst, ist offensichtlich für das leichte Genre begabt. Neben einigen Schablonennummern mit dem jetzt üblichen „Austanzen“ bringt er einige wirklich hübsche Musikstücke graziöser und gefälliger Art. Dafs er höhere als Operetten-Ambitionen hatte, zeigte sich eigentlich nur an den verschwindend wenigen Stellen, wo der Librettist Raum liefs für Lyrik, und dann erkannte man es an zum Teil recht hübschen Momenten in der Orchesterverwendung. Wenn *Theodor Blumer* es nicht unter seiner Würde hält, sich weiterhin an Stoffen heiterer und gefälliger, wenn auch eben leichter Art zu versuchen, wird er, meinen wir, sein Glück machen. Besser reelle Erfolge auf dem Gebiete der Operette und des Vaudeville als — Träume von Erfolgen auf dem der „komischen Oper“ und des „Musiklustspiels“. Gern sei aber auch die freundliche Aufnahme dieses „Fünfuhrtees“ konstatiert. Die beiden Autoren wurden am Premièren-Abend mit Herrn Kapellmeister *Kutzschbach* und den Solisten, vor allem der in der weiblichen Hauptrolle exzellierenden Frau *Nast*, stürmisch gerufen. O. S.

— Der Stadtsingechor zu Halle a. S., dem kürzlich durch sein ehemaliges Mitglied, den pensionierten Obergütervorsteher *Gottschalk* 20000 M testamentarisch vermacht wurden, reicht mit seiner Geschichte bis zur Reformation zurück. Das altehrwürdige Institut deckte in früherer Zeit fast den ganzen Musikbedarf der Stadt. Seitdem 1808 die Angliederung des Chores an die Franckeschen Stiftungen, aus deren Schülern (Gymnasiasten) er sich heute noch rekrutiert, erfolgte, besteht seine Beschäftigung im Konzertieren, in der musikalischen Ausschmückung der Gottesdienste von drei Kirchen und — weil ihm im Gegensatze zu Instituten ähnlicher Art (wie dem Leipziger Thomaner- und Dresdener Kreuzkirchenchor) die finanzielle Grundlage leider fehlt — in der Ausführung von Grab- und Straßengesängen. Bei Wind und Wetter muß er Frondienste leisten, um sein täglich Brot zu verdienen. Gewiß wird mancher im Verkehrsstrom Dahineilende durch sein Lied ergriffen, doch die jungen Stimmen leiden dabei bedenklich. Und so kann es nur mit hoher Freude begrüßt werden, daß ein alter Gönner und Freund des Chores in idealistischer Gesinnung eine bedeutende Stiftung machte. Der gegenwärtige Dirigent, Direktor *Karl Klanert*, hat es übrigens in den letzten Jahren als seine vornehmste Pflicht erachtet, durch künstlerisch vollendete Leistungen das Interesse für den Chor zu erhöhen, und ihm mit Hilfe edeldenkender Menschen die wünschenswerte pekuniäre Basis zu verschaffen. Von der Gottschalk-Spende wußte er schon seit langem, und außerdem sind auf seine Veranlassung hin anderweitig bemerkenswerte Geldzeichnungen gemacht worden. P. Kl.

— Das berühmte Dresdener Amen




das Wagner im Parsifal verwandt hat, ist nicht, wie man bisher immer annahm, der katholischen Hofkirche, sondern der Liturgie der Kreuzkirche entstammt. Die neue evangelische Liturgie des Königreichs Sachsen hat es auch jetzt offiziell eingeführt.

— Für den XXIII. Deutschen evangelischen Kirchengesangvereintag, der am 2. und 3. Oktober 1911 in Hannover stattfinden wird, wurde, wie wir hören, folgendes Programm aufgestellt: Montag, den 2. Oktober: Vormittags 10 Uhr: Sitzung des Zentralausschusses im Evangelischen Vereinshaus unter dem Vorsitz von Prälat D. Dr. *Flöring*-Darmstadt; u. a. Besprechung über „Die kirchenmusikalische Ausbildung und Fortbildung der Pfarrer“ (Leitsätze des Pfarrers *Glebe*-Bochum). Nachmittags 6 Uhr: Festgottesdienst in der Marktkirche (Festprediger Superintendent D. *Nelle*-Hamm in Westfalen). 8 1/4 Uhr: Begrüßungsabend im Konzerthause. Dienstag, den 3. Oktober: Vormittags 9 Uhr: Hauptversammlung in der Aula des Lyceums I am Georgsplatze. Vortrag des Kirchenmusikmeisters Professor *Arnold Mendelssohn*-Darmstadt: „Die offiziell eingeführten Choralbücher, ihr Tonsatz und ihre Bedeutung für die musikalische Erziehung unserer Gemeinden durch das Orgelspiel.“ Diskussion. Nachmittags 6 Uhr: Liturgische Michaelisvesper in der Dreifaltigkeitskirche. 8 1/4 Uhr: 1. Altklassisches Volkskirchenkonzert in der Gartenkirche. 2. Niedersächsisches Volkskirchenkonzert in der Lukaskirche. S.

# Besprechungen.

**Glasenapps Richard Wagner-Biographie.** In diesem Jahre, in welchem die gebildete Welt durch das unerwartete Erscheinen der Autobiographie Richard Wagners überrascht wurde, wurde auch *Glasenapps* sechsbändiges Riesenwerk über das Leben des Meisters zum Abschluß gebracht. Das subjektive Lebensbekenntnis des großen Mannes fand so seine objektive Beleuchtung und Ergänzung. Gerade nach dem Abschlusse jener Autobiographie (1864) begann Glasenapp mit der Arbeit seines Werkes (1865). Diese hat nun bald ein halbes Jahrhundert gewährt und ist somit so recht das Lebenswerk des unermüdlichen und fleißigen Autors geworden, der seinen Namen dadurch unvergeßlich gemacht hat. Ein äußerer Zusammenhang zwischen den Biographien von des Meisters eigener und von des Jüngers Hand ist insofern vorhanden, als Glasenapp jene und übrigens auch vieles aus den sie fortsetzenden Tagebüchern der Frau Cosima Wagner gekannt hat. Er hat aber auch alle nur erreichbaren anderen Erinnerungen an Richard Wagner von überallher zusammengetragen. Solche hat er allerdings mit strenger kritischer Sonde geprüft und alles ausgeschieden, was als Produkt der Verkleinerungs- und Sensationssucht erschien und leider bisweilen den Hauptinhalt kleinerer sogenannter Wagnerbiographien ausmacht. Weil Glasenapp den Berichten von solchen Naturen, die von der Größe Richard

Wagners keine Auffassung haben, mit Mißtrauen entgegentritt, hat man ihm Mangel an Objektivität vorgeworfen. Aber sehr mit Unrecht. Denn man ist doch nicht dadurch objektiv, daß man die subjektiven Berichte von Nebenpersonen kritiklos aufnimmt! Im Gegensatz zu jener Verdächtigung muß hervorgehoben werden, daß gerade in seiner Objektivität und Gerechtigkeit Glasenapps Hauptverdienst liegt. Bei allem Enthusiasmus verfährt er doch mit wissenschaftlicher Treue und Gewissenhaftigkeit; und man darf behaupten, daß alles, was er berichtet, auf Tatsachen beruht, während es immerhin möglich sein kann, daß er manches, was vielleicht auch Tatsache ist, nicht als solche hinstellt, weil sie ihm nicht genug bewiesen erscheint. Diejenigen, welche sich nur für den Erdenrest interessieren, der auch dem größten Genius anhaftet, weil dieser doch immer Mensch bleibt, werden bei Glasenapp nicht auf ihre Kosten kommen; dafür aber alle andern, alle diejenigen, die des Meisters Werke bewundern und lieben und nun auch den Meister selbst erkennen und lieben möchten, der diese Werke schuf. — Die Arbeit an seinem Werke ist Glasenapp nicht leicht geworden. Denn als er die erste Ausgabe umarbeiten mußte, als sie innerlich wie äußerlich ins Riesenhafte wuchs, da erschien zwar im Lauf der letzten Jahre ein Band nach dem andern. Aber es kamen auch fortwährend neue Sammlungen von Briefen Richard Wagners heraus, die zum Teil zu spät für einen soeben erschienenen Band kamen, um berücksichtigt zu werden. So war es ein unaufhörliches Umarbeiten, was den Autor nicht zur Ruhe kommen ließ. Dennoch kann man nun von einem geschlossenen Werke, von einem abgerundeten Ganzen reden. Der sechste und letzte Band, in vieler Hinsicht der am schwierigsten aufzubauende, ist nun auch bei weitem der umfangreichste geworden: 813 Seiten Text im Lexikonformat! Er führt nicht nur bis zum Tode Richard Wagners, worüber bisher soviel gefaselt und gefabelt worden war und über den nun zum erstenmal authentisch berichtet wird; sondern er gibt noch einen Überblick über die Zeit nach dem Tode bis zur Gegenwart, über das Erbe und den Erben von Bayreuth, über die Entwicklung und den Ausbau der Festspiele, über das Prinzregententheater, die Stellung des Reichstages zur Parsifalfrage, den Newyorker Gralsraub usw. Ein längerer Hinweis auf die Kunst Siegfried Wagners gehört zwar nicht zum Buche selbst, scheint sich diesem aber doch gewissermaßen organisch anzuschließen. Das Buch ist, wie die früheren Bände, von der Verlagsfirma Breitkopf & Härtel gut und würdig ausgestattet worden, so daß sich das ganze sechsbändige Werk nun höchst stattlich ausnimmt. Der Preis ist durchaus nicht unerschwinglich; und zweifellos ist, daß diese Bände in keiner besseren deutschen Bibliothek mehr fehlen dürfen, da sie durch keine andern irgendwie zu ersetzen sind. Der Autor ist durch seinen außerordentlichen Fleiß und seine selbstlose Treue zum Vorbild für alle Biographen geworden. Was er in diesem Werke geschaffen hat und wie er es geschaffen hat, das bringt ihm den Dank aller Gebildeten und Edeldenkenden, aller über dem großen Haufen Stehenden für immer ein: denn *Glasenapps* Wagnerbiographie wird nie vergehen!

**Kaiser, Georg,** Beiträge zu einer Charakteristik Carl Maria von Webers als Musikschriftsteller. 68 Seiten oktav. Berlin und Leipzig, Schuster & Löffler, 1910.

Die vorliegende kleine, aber gehaltvolle Schrift ist eine Leipziger Doktordissertation. Ihr Autor *Georg Kaiser*, hat bereits vor einigen Jahren *C. M. von Webers* Sämtliche Schriften kritisch herausgegeben (in demselben Verlage) und dabei manches zum erstenmal. Nun liefert er gewissermaßen die wissenschaftlichen Ergänzungen zu jenem umfangreichen Buche. Außer den Schriften, die er zum Teil erst sammelte, benutzte er alle gedruckten und auch viele ungedruckte Briefe sowie Aufsätze und Berichte aus damaligen Zeitschriften, ferner die wichtigsten Weberbiographien und *Schindlers* Beethovenschriften. Er weist nach, daß *Webers* hervorragende schriftstellerische, ja auch poetische Begabung ziemlich allgemein anerkannt war und daß es sich teils um künstlerische, teils um persönliche Bekenntnisse dabei handelte. Hierzu braucht man bloß seinen großen Künstlerroman zu vergleichen, der leider Fragment geblieben ist. Seine Vorbilder waren hauptsächlich *Jean Paul* und *E. T. A. Hoffmann*, andrerseits seine Lehrer, der Abt *Vogler* und sein Freund *Ferdinand Rochlitz*. Er arbeitete frühzeitig an *Gerbers* „Neuem Tonkünstlerlexikon“ mit und hätte mit Gesinnungsverwandten eine Musikzeitung gegründet, wenn er dadurch nicht *Rochlitz* Konkurrenz gemacht hätte, der schon eine solche redigierte. Webers sehr abenteuerlicher Vater veranlaßte den Sohn schon sehr frühzeitig zu schriftstellerischer Tätigkeit, trug aber auch die Schuld daran, daß der Sohn dabei etwas flunkerte und renommierte, bis der heilige Ernst des Genius über ihn kam und ihn dauernd mit der Wahrheit verkettete: „Für das Gute zu wirken ist ja mein Zweck“, so schrieb er später an seinen Freund *Gottfried Weber* und so lautete sein schriftstellerischer Wahlspruch, dem er treu geblieben ist. *Kaiser* unterscheidet drei Perioden: die erste von 1802—1810, die zweite von 1810—1812 und die dritte von 1815—1820. Es lagen zwischen der zweiten und dritten Periode also drei Jahre, während deren er schriftstellerisch so gut wie nichts hervorbrachte; dasselbe war von 1820 ab der Fall, als er seine unsterblichen Werke schuf, bis er erkrankte und ein allzufrüher Tod ihn in England entführte. Während der Jahre 1810—1812 gehörte *C. M. v. Weber* dem sog. „Harmonischen Verein“ an, über welchen *Kaiser* besondere Studien gemacht hat und viel Neues bringt. Im dritten Kapitel seiner kurzen aber inhaltreichen Schrift behandelt *Kaiser C. M. v. Webers* Mitarbeit an *Gerbers* Neuem Tonkünstlerlexikon. Die letzten 20 Seiten der Dissertation aber behandeln Weber als Kritiker Beethovens. *Kaiser* weist nach, daß der Beethovenbiograph *Schindler* aus persönlichem Hasse gegen *Weber* Unwahrheiten und Fälschungen über das Verhältnis der beiden großen Meister geflissentlich verbreitet hat. In 16 Punkten erörtert er diese fatale Angelegenheit; und man muß leider sagen, daß der sonst so verdienstvolle *Schindler* ziemlich stark kompromittiert wird. Vielleicht hat dieser darum so gehandelt, um neben Beethoven keine andere gleichzeitige Musikgröße aufkommen zu lassen; einen solchen Schutz hatte doch *Beethoven* nicht nötig! Wir aber freuen uns zu erfahren, daß *Weber Beethovens* Sinfonien nicht verunglimpft hat, und nicht nur ein echter Verehrer, sondern ein Freund *Beethovens* war und mit diesem noch in den zwanziger Jahren in Briefwechsel gestanden hat. Auch das *Beethoven* zugeschriebene, sehr abfällige Urteil über „Euryanthe“, als *Weber* ihn in Baden aufsuchte, hat er nicht gefällt, wenn er auch auf Wunsch seine Ratschläge erteilt haben wird. *Schindler* gebärdet sich dabei als Ohrenzeuge; doch weist ihm *Kaiser* so ziemlich sicher nach, daß der Biograph wahrscheinlich nicht dabei gewesen ist, sowie daß *Weber* damals in Baden bei Wien *Beethoven* wahrscheinlich nur einmal besucht haben dürfte, während *Schindler* mit großer Bestimmtheit von mehreren solchen Besuchen spricht. Auch leichtfertige Quellenbenutzung wird *Schindler* in der Weber-Beethoven-Angelegenheit vorgeworfen.

Zum Schlusse sei noch eine interessante, bisher völlig unbekannte Tatsache erwähnt, die aus einer Stelle eines Briefes hervorgeht, welchen *C. M. v. Weber* am 11. Juli 1811 aus München an den Verleger Simrock schreibt. Sie lautet: „Unter anderem bearbeite ich jetzt Schillers Ode an die Freude, groß mit Orchester und Chören. Möchten Sie es in Partitur verlegen? Ich halte es für das einzige Gedicht von Schiller, was sich zu einer solchen ausführlichen Behandlung eignet.“ Also 14 Jahre vor *Beethoven* eine Komposition von *Schillers* Ode an die Freude, und noch dazu von einem anderen musikalischen Genie! Wie schade, daß diese Komposition wohl nicht vollendet worden und jedenfalls verloren gegangen ist

*Kaisers* Schrift ist sowohl durch ihren eigenen Wert wie als wissenschaftlich-historische Ergänzung zu seiner kritischen Ausgabe von *Webers* Gesammelten Schriften eine willkommene Bereicherung jeder Musikbibliothek. Kurt Mey.

**Hesse, Max,** Deutscher Musikerkalender 1912. Leipzig, Max Hesse.

Die Durchsicht des neuen Jahrgangs brachte mir zunächst eine Enttäuschung: der übliche Konzertbericht fehlt. Mochte dieser auch lückenhaft gewesen sein, so gab er doch ein allgemeines, übersichtliches Bild vom Stande der Musikpflege, das für den Konzertdirigenten bei seiner Programmaufstellung von großem Werte war. Außerdem ergänzte er den Adressenteil. Dieser sagt dem konzertierenden Künstler nicht, welche von den — einfach alphabetisch aufgezählten — Vereinen Künstler engagieren oder welche große Werke für Solostimmen, Chor und Orchester aufführen. Das konnte

man aber aus dem Konzertbericht entnehmen. Diese wertvolle Ergänzung des Adressenteils fehlt nun. Dem Fortfall des Konzertberichts stehen Bereicherungen gegenüber, ein Verzeichnis der deutschen Orchester und der Opern- und Operettenbühnen, sowie der Lebensdaten vieler Komponisten u. a. Bildnisse Mahlers und Mottls schmücken das Buch. Dr. C. Mennicke hat zwei Nekrologe dazu geschrieben. Der Aufsatz: „Stirbt die Kunst?" aus derselben Feder in erster Reihe auf Grund der Broschüre von Alexander Moszkowski „Die Kunst in tausend Jahren" (Leipzig 1910) geschrieben, gibt durch seinen starken Pessimismus zu denken. Der neue Jahrgang ist in zwei Teilen erschienen, zu dem noch eine Beilage kommt. Die Teilung hat ihre Vorzüge: der Adressenteil und die Beilage bleiben auf dem Schreibtisch stehen, und das Notizbuch ist der beständige Begleiter des Besitzers. Wir wünschen dem Jahrbuch, dessen Zusammenstellung unendliche Mühe verursacht haben mag, auch in seiner neuen Gestalt gut Glück auf seinem Wege.

**Raabe** und **Plothow,** Allgemeiner deutscher Musikerkalender für 1912.

Der neue Jahrgang ist in unveränderter äußerer Gestalt erschienen. Aus dem reichen Inhalt nennen wir nur: Konzertdirektionen, Alphabetische Liste konzertierender Künstler, Vorstände von Konzertvereinen, Behördlich beaufsichtigte und subventionierte Konservatorien, Vereinigungen und Stiftungen (35 an der Zahl). Der Hauptwert des Kalenders besteht aber in dem reichen Musiker-Adressenmaterial, das wir bei früheren Jahrgängen außerordentlich zuverlässig gefunden haben. Sämtliche im Kalender genannten Musikernamen sind auch alphabetisch aufgeführt. Das Notizbuch enthält Münzenumrechnungen, Lektionspläne, ein Verzeichnis der im Jahre 1911 verstorbenen Musiker, ein Verzeichnis der Geburts- und Sterbetage berühmter Musiker usw. Der Kalender kann sehr empfohlen werden.

**Werner,** Dr. **L. Fr,** Lieder aus einer vergessenen Ecke. Langensalza, Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann). 96 S. Preis 1,20 M.

Dr. Werner hat — für viele „bekanntlich" — bei Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza ein prächtiges Buch: „Aus einer vergessenen Ecke" herausgegeben, das schon in mehreren Auflagen vorliegt. Im vorliegenden Bändchen bietet Werner Lieder, die er in der „vergessenen Ecke" gehört und gesammelt hat. Der Verfasser ist ein „nachdenklicher" Kopf, das merkt man vor allen Dingen aus seiner Vorrede zu den Liedern. Seine Analysen sind interessant und nicht ohne Originalität. Kann man auch nicht alles unterschreiben, was der Verfasser sagt, so bewundert man doch die Art, wie er sagt und fühlt sich zum Nachdenken angeregt. Von den gebotenen Melodien sind dem Beurteiler viele unbekannt, manche kennt er in anderer Fassung, die Harmonisierung durch den Verfasser ist durchaus naturalistisch aber vielleicht gerade deshalb nicht ohne besonderen Reiz. Das Büchlein wird Freude erregen, wo es auch einkehrt.

Der Musikverleger **D. Rahter** in Leipzig hat einen originellen Weg, seine musikpädagogischen Verlagswerke in die Öffentlichkeit zu bringen: er veranstaltet unter Mitwirkung tüchtiger Pianisten in verschiedenen Städten „Instruktive Hausmusikabende". In mustergültiger Weise werden die Stücke vorgetragen, gefallen und finden Käufer, Publikum und Verlag finden dabei ihre Rechnung. Aus dem Programm dieser Klavierabende liegen 4 Bände vor unter dem Titel „Daheim am Klavier". Jeder Band kostet 2 M, der erste gibt Material für die Unterstufe, der zweite solches für die höhere Unterstufe, der dritte berücksichtigt die untere Mittelstufe, der vierte die Mittelstufe. Die Bände enthalten einen Reichtum an guter, anregender Musik, neben altem Bewährten viel gutes Neues. Die Anordnung der Stücke nach ihrer Schwierigkeit ist sorgfältig erwogen, der Fingersatz genau bezeichnet, die Phrasierungsbogen sind mit vielem Verständnis gemacht. Unzweifelhaft ist die musikpädagogische Welt dem Verlag, der so zielbewußt vorgeht, zu Dank verpflichtet. Neben diesen progressiv geordneten Bänden bietet der Verlag in Edmund Parlows „Ein Besuch auf dem Lande" Op. 98 (Preis 1,50 M), August Nölckes „Bunte Blätter" Op. 70 (1,50 M), Arnold Krugs „Für die junge Welt" (1,50 M), G. Karganoffs „Für die Jugend" (2 M), F. Henriques' „Bilderbuch" (2 M), Paul Zilchers „Skizzen" (1,50 M), der Jugend billige und meist ganz vortreffliche neue Unterrichtsliteratur. E. R.

### Musikalien.

**Collegium musicum.** Herausgegeben von *Hugo Riemann.* Nr. 45, W. Friedemann Bach, Trio B dur. Nr. 46, Antonio Sacchini, Triosonate in G dur aus Op. 1. Nr. 47, Fr. J. Gossec, Op. 9, Nr. 1, Streichtrio. Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Immer weiter breitet sich diese mit so überaus großer Sachkenntnis betriebene Sammlung älterer Werke für die Kammermusik aus. Professor Dr. *Hugo Riemann* hat dieser seiner Bibliothek wieder drei Werke einverleibt, die unbedingt verdienen, der Vergessenheit entrissen zu werden. Ein sehr schönes, an Stimmung reiches Stück ist *Wilhelm Friedmann Bachs* B dur-Trio für zwei Violinen und Violoncello mit Klavierbegleitung, interessant auch Antonio Sacchinis schon vor 1772 entstandene G dur Triosonate für dieselbe Besetzung. Besonders anmutig nimmt sich auch das Es dur-Streichtrio des alten *Fr. J. Gossec* aus, dessen drei Sätze soviel Naivität und Lebensfreudigkeit in sich bergen. Es bleibt nur übrig, wiederholt und mit besonderem Nachdruck auf diese ganz vortreffliche Sammlung hinzuweisen, die eine wesentliche Bereicherung der Kammermusikliteratur bedeutet. Dasselbe gilt von der

**Anthropologie zur Illustration der Musikgeschichte.** Herausgegeben von *Hugo Riemann.* Heft I: G. B. Pergolesi, Drei Triosonaten für 2 Violinen, Violoncello und Klavier. Berlin, Verlag von Leo Liepmannsohn.

Man kann dem Herausgeber nur darin beipflichten, daß das Interesse neuerdings den musikalischen Schätzen der Vergangenheit entgegengebracht wird, einen Gesundungsprozeß für die zeitgenössische Kunstübung bedeutet. Die hier angezeigten drei Triosonaten von *G. B. Pergolesi* können recht zur Veranschaulichung des Einflusses dienen, den dieser Komponist auf den Stil der Instrumentalmusik seinerzeit ausgeübt hat. Der Herausgeber hat die schönen Stücke genau mit Vortragsbezeichnungen versehen und stellt die baldige Fortsetzung der Sammlung in erfreuliche Aussicht.

**Bach, Joh. Seb.,** Gavotte und Sarabande aus der 3. Englischen Suite. Bearbeitung für Oboe und Streichquintett von *Georg Kramm.* Magdeburg, Verlag von Heinrichshofen.

Die vorliegende Bearbeitung ist mit allem Geschick ausgeführt und läßt die musikalische Feinheit der alten Stücke zu wirkungsvoller Geltung gelangen. Sie kann insbesondere für Schülerorchester und ähnliche recht empfohlen werden. Eugen Segnitz.

---

## Briefkasten.

### An die Herren Kirchenchordirigenten im Herzogtum Gotha.

Das Chorverbandsfest findet bestimmt am Dienstag, den 24. Oktober statt. Die Hauptversammlung in der Aula des Gymnasiums beginnt vormittags 11 Uhr. Hauptpunkt derselben ist der Vortrag des Herrn Kirchenmusikdirektors *Köhler*-Saalfeld über die Eiz'sche Tonwortmethode (mit Praktikum). Zur Begrüßung werden die Seminarklassen des Herzogin-Marie-Instituts Laudate pueri von Mendelssohn singen. Nachmittags 3 Uhr beginnt das Konzert in der Augustinerkirche. Außer fünf Gesamtchören kann man sieben Einzel-Chorvorträge hören. Letztere werden dargeboten durch die Kirchenchöre Gräfenroda, Gräfentonna, Siebleben, Augustiner Kirchenchor-Gotha, Margareten-Kirchenchor-Gotha, Currende-Gotha, Seminar-(Hofkirchen-)chor-Gotha. Solovorträge werden die erwünschte Abwechslung bringen. So wird die Konzertsängerin Fräulein *Müller-Walsdorf* aus Weimar eine Altarie singen und Herr Musikdirektor *Köhler* ein Festpräludium spielen.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

# Blätter für Haus- und Kirchenmusik

**XVI. Jahrgang.**
**1911/12.**

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. **ERNST RABICH.**

**Nr. 2.**
Ausgegeben am 1. November 1911.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 S. Text und 8 S. Musikbeilagen.
**Preis:** halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen
durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
**Anzeigen:**
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.


Inhalt:





## Wesen und Bedeutung der Programm-Musik.

Vortrag, gehalten im Württembergischen Goethebunde in Stuttgart.

Von Prof. Dr. **Wilibald Nagel.**

II.

*Franz Liszt* hat sich in einer Abhandlung über *Berlioz'* Harold-Sinfonie zur Frage der Programm-Musik geäußert, aber eine Definition des Begriffs nicht zu geben vermocht. Als Theoretiker gelangte er dazu, alle äußerliche Tonmalerei zu verwerfen und als einzig würdigen Gegenstand der programmatischen Kunst nur den Gefühlsgehalt einer dichterischen Vorlage zu betrachten. Da dieser aber sich in der musikalischen Nachbildung entsprechend der Fassung der Vorlage äußern muß, so ist ein Preisgeben der ursprünglichen musikalischen Form unerläßlich. Dieser Standpunkt ist durchaus konsequent, und so schließen sich denn bei *Liszt* die Themen zu einem in seinem Aufbaue, seiner harmonischen, kontrapunktischen oder homophonen Ausgestaltung nur durch den Verlauf der jeweiligen dichterischen Vorlage zu rechtfertigenden Ganzen zusammen. Damit wird aber der Hörer von der Frage der ästhetischen Wertung einer solchen Schöpfung abgerückt; die andere nach der „Bedeutung" des Werkes tritt an ihre Stelle; das Tonwerk erklärt sich in keinem Zuge mehr durch sich selbst. Daß *Liszt* der Praktiker *Liszt* dem Theoretiker recht oft die Gefolgschaft verweigert hat, ist bekannt.

*Richard Wagner* hat sich in einem Aufsatze über *Liszts* sinfonische Dichtungen dessen Anschauungen angeschlossen. Allein manche andere Auslassung des Bayreuther Meisters, vor allem die der erwähnten Schrift diametral entgegenstehenden Bemerkungen in „Oper und Drama" berechtigen uns, zu sagen, daß *Wagners* Stellungnahme für die programmatische Kunst nur eine vorübergehende war. Ja, *Wagner* hat, was immer zu wenig betrachtet wird, ausdrücklich, wenn auch freilich vergeblich, davor gewarnt, verzwickte modulatorische Gänge, die durch die Psychologie seiner Dramen leicht ihre Erklärung finden, auf die reine Instrumentalmusik zu übertragen, eine Anschauung, die ihm, falls er noch unter uns lebte, den Namen eines musikalischen Erzreaktionärs eintragen würde.

Ihre letzte Ausgestaltung hat die Programm-Musik erst in der Gegenwart, durch *Richard Strauß*, erfahren. Vielleicht ist er der Meister, der die ganze Richtung zum Abschlusse und zur Auflösung bringen wird. Vergleiche mit *Heinrich Heine* drängen sich auf. Er ist weniger ein Kind der Klassik als der Romantik; er beherrscht jede Form, jeden Ausdruck dank einer staunenswerten geistigen Beweglichkeit und Anpassungsfähigkeit; er ist sentimental, um gleich darauf frivol oder bizarr zu werden; er liebt grelle Farben, hat stets das Publikum im Auge, das er mit seinen Schöpfungen reizen, dessen stetes Bedürfnis nach Sensation er befriedigen will. Künstlerische Rücksichten können das bewußte, tendenziöse Überspringen jeder herkömmlichen Grenze in *Straußens* letzten Schöpfungen der Instrumental-Musik nicht bedingt haben; hier mag

jene auch in *Heine* mächtige Lust der Ironie, der Selbstverspottung mitgesprochen haben. Wer *Strauß* kennt, weiß, daß derlei Selbstparodistik sich schon in seinen ersten Werken ankündigt . . . *Strauß* als Programm-Musiker ist vor den letzten Konsequenzen der Richtung nicht stehen geblieben; seine Werke lassen eine unausgesetzte Steigerung des programmatischen Gehaltes erkennen; er überwand den *Liszt*schen Standpunkt, daß nur der Gefühlsinhalt des nachzuahmenden Kunstwerkes für den Musiker in Betracht komme und zog die Tonmalerei systematisch für das psychische und das äußerliche Moment der Tonkunst herbei. Diese Richtung zeigt sich in der Sinfonie „Aus Italien" bereits deutlich angesprochen, sie entwickelte sich, trotzdem hier und in anderen Werken vieles noch rein musikalisch zu verstehen ist, im „Don Juan" und „Macbeth", weiter in „Tod und Verklärung", sie fand reichste Verwertung im „Till Eulenspiegel", jenem Werke, in dem des geistreichsten Kalkulierens kein Ende ist und in dem fortwährende Bezugnahme des Ausdruckes und seiner Form auf das Programm stattfindet. Allein hier sind alle Abschnitte des Musikprogramms aus derselben gedanklichen Sphäre entsprossen, und so kann auch der ausschließlich nach musikalischen Gesichtspunkten Urteilende und Genießende dieser lustigsten und wirksamsten aller *Strauß*schen Schöpfungen unschwer folgen. Ganz und gar nicht ist das der Fall in „Also sprach Zarathustra". Hier suchte *Straufs* in die Ideenwelt seines philosophischen Vorbildes *Nietzsche* einzudringen. Nicht in der Weise, wie *Beethoven* sich in *Kants* Welt heimisch zeigt, so daß deren ethischer Gehalt aus *Beethovens* Musik zurückstrahlt. *Straufs* suchte das Begriffliche der Vorstellungen seines Meisters in Tönen nachzuschaffen. Hier hat aber die Musik nicht mitzureden: gedankliche Ketten zu entwickeln und aus ihnen Schlüsse zu ziehen kann, nun und nimmer ihre Aufgabe sein noch je werden. Man darf daher nicht geltend machen, daß *Nietzsche* ja sein Thema, die Heranbildung des Menschen durch Selbstüberwindung zum Übermenschen, weniger in deduktiver denn in poetisierender Form behandelt hat. Der Grundgedanke, der dem biogenetischen Gesetze verwandt ist, läßt sich ohne begriffliche Tatsachen nun einmal nicht fassen: was die Musik mit ihm soll, ist nicht zu begreifen und bleibt am letzten Ende geistreiche Spielerei oder bloße Symbolik. Was dem Menschen in der schweren Rätselfrage des Lebens Trost gibt, was ihm an sehnsuchtsvollen Gedanken naht, ihn mit Andacht, mit sinnlicher Begierde erfüllt, alles das verschwindet in wesenlosem Scheine vor dem lebenbejahenden Ideale der Zukunft. Es ist gar keine Frage, daß hier einige Stimmungskreise angedeutet sind, die sich der Musik durchaus erschließen. Aber ihre Verknüpfung, das Verhältnis von Voraussetzung und Schluß, von Ursache und Wirkung, all das, worauf es hier ankommen muß, läßt sich durch die Musik nicht geben. Auch in dieser Schöpfung bietet *Straufs* wieder konform der symbolisch-poetisierenden Weise *Nietz*sches ein Vielerlei an blendenden koloristischen Einzelzügen, er jongliert geradezu mit den Macht- und Ausdrucksmitteln seiner Kunst, und doch bleibt diese in ihrer Wirkung auf den ruhig und nüchtern Urteilenden einflußlos, da eben ihr Verständnis an zu viele Voraussetzungen gebunden ist, für deren musikalische Umwertungen der Zwang der Begrifflichkeit fehlt. Es ist nicht notwendig auf die diesem Werke folgenden Schöpfungen: „Don Quixote," „Ein Heldenleben", „Sinfonia domestica" einen Blick zu werfen. Überall sind dieselben prinzipiellen Bemerkungen zu machen.

Ziehen wir die Summe unserer Erörterungen: Die Programm-Musiker suchen durch planmäßige Verwendung der elementaren Ausdrucksmittel ihrer Kunst und unter Vernachlässigung der musiklogischen Gesetze einer dichterischen Vorlage zu folgen, die ihrerseits Form und Ausdruck des Tonwerkes bedingt. Wenn die Programm-Musik auch die an und durch sich formgebenden Elemente der Tonkunst nicht ausschaltet, so verwendet sie sie doch nicht in dieser, zunächst architektonisch und im übertragenen Sinne auch dichterisch zu wertenden Weise, sondern ausschließlich in symbolisch-gedanklicher Art. Solche elementaren Ausdrucksmittel sind neben den dynamischen und agogischen Akzenten Klang und Rhythmus, die ihrerseits zunächst den primären, ungeordneten Zustand der Musik darstellen und erst in Verbindung mit den im eigentlichen Wortsinne formtreibenden Elementen, der Melodik, dem Kontrapunkt usw. höchste künstlerische Bedeutung beanspruchen können, wobei ein fortwährender ungezwungener Bezug des Ganzen auf seine einzelnen Teile möglich ist. In der Programm-Musik erscheinen die elementaren Ausdrucksmittel geradezu als Endzweck.

Lassen sich durch Tonfiguren gewisse Assoziationen und Vorstellungen wecken, so beruht dies zunächst auf gewissen physikalischen Erscheinungen und Erfahrungen.

Schnell schwingende Saiten geben das, was wir hohe, langsam schwingende, was wir tiefe Töne nennen. Je höher der Ton, um so mehr steigert sich die Energie der Tonschwingungen und umgekehrt. Daraus entnehmen wir ganz allgemein die Berechtigung, von einer aufwärts steigenden Melodie zu sagen, ihr Ausdruck steigere sich, wie er umgekehrt an Intensität abnimmt, wenn die Melodieschritte abwärts führen. Unzählige Modifikationen sind selbstredend dabei möglich. Es genüge, eine Grundformel angegeben zu haben.

Bestimmte konventionelle Vorstellungen treten hinzu: dem Hirten gehört als Attribut die Schalmei, dem Krieger oder Herold die Trompete, das Horn

dem Jäger und dem Walde, die Posaune der Kirche. Den Donner malt der grollende Ton der Pauke, das Zucken greller Blitze versinnbildlicht der kreischend schrille Klang der kleinen Flöte. Der Hörer von programmatischen Musikwerken assoziiert nun derartige Klänge mit bestimmten Vorstellungen, d. h. er hört sie nicht als etwas Subjektiveigenwilliges, sondern als etwas außer ihm liegendes Objektives. Daraus ergibt sich, daß alle derartige Kunst den Anspruch, direkter Empfindungsausdruck zu sein, preiszugeben hat. Versteht der Komponist, die elementaren Ausdrucksmittel seiner Kunst in lebendige Wechselwirkung zu den formgebenden Elementen zu stellen, so treten jene in der absoluten Musik mit eben derselben Berechtigung auf wie in der dramatischen und der Vokalmusik überhaupt.

Wir haben gehört, daß es kaum irgend einen geistigen oder körperlichen Zustand, keine Lebensregung, keine Elementarerscheinung gibt, die nicht Einfluß auf die moderne Programm-Musik gewonnen hätte. Dabei müssen an sich durchaus unkünstlerisch wirkende Darstellungsmittel verwendet werden, die in der dramatischen Musik, bei der es sich um Nachahmung realer Dinge bis zu einem gewissen Grade handelt, nicht ausgeschlossen werden können, in der reinen Musik aber z. B. den Ausdruck des Erhabenen leicht in den des Grotesken, den des Furchtbaren in den des Lächerlichen zu verkehren vermögen. Sind derlei Mittel an sich schon trivial zu nennen, so auch ebenso die gesuchten Dissonanzschwelgereien, auf die sich lange Abschnitte und Sätze stützen, oder die vielbeliebten chromatischen Winseleien und Wuseleien, die endlosen Phrasenrückungen, die nicht selten das einzige an Gefühlsregung, was in den Werken lebt, verkörpern. Selbstverständlich ist, daß der Forderung realistischer Wahrheit durch die Programm-Musik in gewisser Weise wenigstens die parallel laufen, die die reine Kunst stellt: auch die brutalste Nachschilderung der Wirklichkeit ist bis jetzt immer noch Musik, d. h. meßbarer Klang geblieben, ist noch nicht zum bloßen Geräusche geworden. Wie verhält es sich mit dieser Wirklichkeits-Nachahmung durch die Musik? Liegt nicht geradezu ein Widerspruch in den beiden Begriffen an sich?

Eines ist kar: macht der Komponist von den elementaren Mitteln bald als solchen subjektiven Empfindungsausdruckes, bald als Mitteln objektivierender Darstellung Gebrauch (und das wird immer der Fall sein!), so vermag ihm der Hörer nicht mehr zu folgen, weil er nicht weiß, wo das eine, und wo das andere statt hat. Ja auch da kann der Hörer nicht folgen, wo die Musik nur Darstellungsobjekt einer Vorlage ist. Darüber kommen wir eben nicht hinweg, die Musiksprache ist nicht eindeutig zwingend. In einer auf- und abwärts rollenden kurzen chromatischen Figur kann Einer ferne Meeresbrandung, ein zweiter Windesheulen, ein dritter das Brüllen eines Löwen erkennen, ein anderer hört aus ihr das Toben eines Jähzornigen, ein fünfter eine groteske Form des Gähnens, sagen wir, eines Urweltriesen. . . .

Der Komponist mag im ganzen und einzelnen in noch so geistreicher Weise seinem Programme nachgegangen sein: überzeugen wird er niemanden können, daß er seinen Vorwurf wirklich erfüllt habe. Und selbst, wenn das der Fall sein sollte, so ist auch damit nichts gewonnen, was den Wert dieser Kunstrichtung verriete. Denn das einzige, was sich daraus ergäbe, wäre doch dies: das, was mir die Vorlage in bestimmter, fest umrissener Weise gesagt hat, vermag die Musik in ihrer Nachahmung in allgemeinen Zügen zu wiederholen — etwas, das schwerlich geeignet ist, das Ansehen der Tonkunst zu heben.

Daraus, daß die Programm-Musik bewußt nachahmt, ergibt sich, daß ihr eigenstes Wesen konstruierender, berechnender Art ist. Was imponiert bei *Berlioz*, was bei *Strauß* am meisten? Die Stellen, bei denen die gewaltigsten Ausdrucksmittel, die größesten Kontraste, die mächtigsten Klanghäufungen, die tollsten Kakophonieen in die Erscheinung treten. Um rein künstlerische Zwecke handelt es sich dabei ebensowenig wie bei den Abschnitten, die durch ihre gesuchte Einfachheit auffallen, Stellen, die schon durch die Leerheit und Dünnigkeit des Klanges selbst malend wirken sollen. Berechnung überall, Berechnung zu dem einen Zwecke, zu verblüffen. Diese Tendenz ist im Laufe der letzten Jahrzehnte immer mehr hervorgetreten. Sie zeigt sich bei *Berlioz* in beinahe naiver Weise, tritt bei *Liszt* trotz seiner theoretischen Stellung zur Programm-Musik deutlich hervor und beherrscht *Richard Strauß* ganz und gar. Mag man die Konsequenz, mit der er seine Wege gegangen ist, noch so hoch werten, seine Orchestertechnik und die Leichtigkeit, mit der er seine Werke bildet, in den Himmel heben, mag man mit tausend Zungen von seinem Können sagen, daß es riesig und unvergleichlich sei: die Kunstrichtung, die er vertritt, ist eine schlimmster Dekadenz, ist eine solche, die in der Hauptsache auf das Sensationsbedürfnis der Menge gegründet ist.

Das lernt unsere Zeit allmählich empfinden. Mehr und mehr sehnen wir uns nach den Quellen des Lebens auch in der Kunst. Wir verlangen, aus dem Mystizismus und der prätenziösen Aufdringlichkeit der Programm-Musik erlöst zu werden durch die reinen und frohmachenden Töne *Mozarts*, durch die erhabene Kunst *Bachs* und *Beethovens*.

Es gab Zeiten, in denen Kunst und Wissenschaft die Sklavenketten der Kirche trugen. In ihnen vermochten sie nicht zu gedeihen. Erst als sie sich frei gemacht, konnten sie ihr Höchstes dem Menschen geben. Heute trägt die Musik, soweit sie programmatischer Art ist, abermals Ketten, sie ist eine

Dienerin geworden, die nicht mehr ihre eigenen Gedanken aussprechen darf. So ist sie an sich wenig nütze. Trügt aber der Anschein nicht, so ist die Zeit nicht fern, da ihr das verdiente Ende naht. Das, was sie zur Entwicklung des musikalischen Ausdrucksvermögens beigetragen hat, das klangspekulative Moment, wird der Tonkunst nicht mehr verloren gehen: aber ein kommendes Geschlecht wird es in ein vernünftiges Verhältnis zu den formgebenden Elementen der Musik zu setzen, wird es auf sein rechtes Maß zu bescheiden haben.

*Max Reger* erzählte mir vor einiger Zeit von einem bekannten Programmatiker und dessen Urteile über *Regers* Musik, das in der wegwerfenden Bemerkung gegipfelt habe, *Reger* schreibe immer noch Musik. . . . . Die Programm-Vertreter sehen eben in der die überlieferte Form nicht verneinenden Musik ein an und für sich geringerwertiges; der Ketten, die sie selber tragen, sind sie sich nicht bewußt.

Sieht man, wie die Verfechter des Programmes den Begriff einer rein musikalischen Logik aus ihrem Schaffen auszuschalten versuchen, so möchte man von ihrer künstlerischen Tätigkeit als von einer physiologischen Musik reden im Gegensatze zu der psychologischen Kunst der Klassik und ihrer Gefolgschaft; allein auch hier gilt das alte Horaz-Wort von dem Maße und den bestimmten Grenzen der Dinge: auch der eifrigte Parteigänger des Programmes bleibt nun einmal doch Musiker und damit in der einen oder der anderen Form an deren natürliche Ausdruckskraft gebunden, mag er sich auch noch so frei von dem fühlen, was er für eine Fessel hält.

## John Field, sein Leben und seine Werke.

Von **Heinrich Dessauer**.

Es ist etwas so merkwürdiges um die Persönlichkeit *John Fields*, des ersten großen Nokturnensängers, daß er wohl immer, psychologisch betrachtet, zu den Ausnahmeerscheinungen großer Musiker gehören wird. Ist es doch, als habe sich Mutter Natur in einer ihrer Launen gefallen, die Seele in ihm in paradoxesten Farben glühen und leuchten zu lassen.

Wo findet sich je wieder in den Annalen unserer Musikgeschichte ein Beispiel eines so tiefen Zwiespaltes zwischen dem Menschen und zwischen dem Künstler? Wo bleibt hier die Wahrheit des so oft verwendeten Satzes, daß große Künstler aus großen Menschen hervorgehen?

Als Mensch zügellos, liederlich und oft bis zum Anstoß ungeniert, war doch der Künstler Field von engelsgleicher Reinheit, Poesie und Träumerei. „Nichts kann übrigens in grellerem Kontraste stehen, als ein Fieldsches Nokturne und die Fieldschen Manieren, die oft zynisch sind", sagt Moscheles einmal im Tagebuch. Und Marmontel will auf ihn ein allbekanntes Wort Rossinis über eine Diva seinerzeit angewandt wissen: „Elle a l'air d'un elephant qui aurait avalé un rossignol."

John Field, „der Sänger unter den Pianisten" — wie er zu seiner Zeit rühmlichst genannt wurde — ist irischer Abstammung. Eine kurze Biographie von ihm — in „Famous Composers and their Works", herausgegeben von K. Paine, Th. und K. Klauser, London 1895 — führt seinen Stammbaum bis ins Mittelalter zurück. Danach ist er ein Nachkomme der alten französischen Familie „de la Feld", die nach England auswanderte und dort schon im 14. Jahrhundert sehr verbreitet war. Als Eduard III., 1327—1377 König von England, nach der französischen Königskrone strebte und Frankreich bekriegte, wurde den „de la Felds" ihre französische Abstammung bei ihren englischen Mitbürgern äußerst unangenehm, so daß sie sich genötigt sahen, das „de la" fallen zu lassen, und sich mit der einfachen Bezeichnung „Feld" zu begnügen. Daraus wurde dann später „Feild" und „Field".

Soweit dieses Werk! Ob aber die Ableitung der Wahrheit entspricht, lasse ich dahingestellt.

Einem Zweig der Familie Field begegnen wir Ende des 18. Jahrhunderts in Dublin, der Hauptstadt Irlands. Von ihm stammt John Field ab, der am 26. Juli 1782 dortselbst das Licht der Welt erblickte.[1]) Sein Vater war Violinist im städtischen Theaterorchester, während sein Großvater eine Organistenstelle an einer der Kirchen Dublins innehatte. Schon früh zeigte sich bei dem jungen Field eine große Vorliebe für Musik. Vom Vater, wie auch vom Großvater wurde dies mit Freuden wahrgenommen, und auch gar bald die musikalische Ausbildung des Knaben ernstlich in Erwägung gezogen. Den ersten Unterricht auf dem Pianoforte übernahm der Großvater, wobei er ganz gegen die Art von Großeltern, mit rücksichtslosester Strenge gegen seinen Enkel vorging. Trotzdem aber wurden Johns Fortschritte lange nicht im Einklang mit seinem Talent befunden, und man sah sich zu noch schärferen Maß-

[1]) Dieses Datum geben fast alle mir vorliegenden biographischen Berichte über Field übereinstimmend. Verschiedene briefliche Anfragen beim „General Register Office" und beim „Public Record Office of Ireland" in Dublin zur Erlangung der Geburtsurkunde führten zu keinem Resultat. Man stellt dort überhaupt in Zweifel, ob eine amtliche Urkunde seiner Geburt existiert, da die Register von nur wenigen Kirchspielen — deren es in Dublin über 50 gibt — erhalten seien, die bis aufs Jahr 1782 zurückgehen.

regeln veranlaßt. John selbst soll später wiederholt gesagt haben, daß er in seiner Jugend um der Musik willen mehr Prügel als Brot erhalten habe. Es kam schließlich so weit, daß sich der junge Field eines Tages der strengen Schule seines Großvaters und Lehrers, der mit aller Gewalt ein Wunderkind aus ihm machen wollte, durch die Flucht entzog. Aber schon nach kurzer Zeit mußte er, durch äußere Not getrieben, ins väterliche Haus zurückkehren.

Wohl noch vor Johns 10. Lebensjahre erhielt sein Vater ein Engagement nach Bath und nach kurzem Aufenthalt in dieser Stadt einen Ruf ans Haymarket-Theatre zu London als Mitglied des Orchesters. Hier erst gewinnen wir festen historischen Boden.

Die Anstellung des Vaters an einem Londoner Theaterorchester und die damit verbundene Übersiedlung der Familie Field nach der Hauptstadt Britanniens war für die musikalische Entwicklung des Knaben von ausschlaggebender Bedeutung. Kaum dort angelangt, hatten seine Eltern nichts Eiligeres zu tun, als den jungen John zu Clementi in die Schule zu schicken. Johns technische Fertigkeit auf dem Pianoforte muß aber schon damals in hohem Grad entwickelt gewesen sein; denn bald nach seiner Ankunft in London lesen wir zum erstenmal seinen Namen in öffentlichen Blättern.

Es scheint, als ob der junge Field in den ersten Jahren seines Londoner Aufenthaltes wirklich strebsam und ernstlich gearbeitet habe; denn er galt für einen der fleißigsten Schüler seines berühmten Lehrers, der mit größter Genauigkeit und Pünktlichkeit in seinem Unterricht verfuhr und in ihm den hartnäckigsten Eifer in der Besiegung technischer Schwierigkeiten fand. „Man hörte Clementi oft sagen (vergl. „Allg. musik. Zeit." vom 10. Jan. 1821), daß die schnelle Fassungskraft, das treue Gedächtnis und die Fähigkeit zur leichten Ausführung, die dieser so reichbegabte Knabe besaß, von der Art waren, daß er selten nötig hatte, ihm etwas zweimal zu sagen."

Zur damaligen Zeit hatte Clementi seine Virtuosenreisen längst aufgegeben, in London zunächst an dem Musikverlag und der Pianofortefabrik von Longmann & Broderip teilgenommen und nach deren Fallissement ein gleiches Geschäft mit Collard unter dem Namen „Clementi & Co." gegründet. Wie vorher schon J. B. Cramer, mußte nun auch Field in seinem Klaviermagagzin das Amt eines musikalischen Verkäufers („musical salesman") übernehmen, der den Käufern die Instrumente vorzuführen hatte.

Erst im Jahre 1799 trat Field von neuem an die Öffentlichkeit, dieses Mal mit eigenen Kompositionen im Benefiz des jungen Pinto (vergl. Pohl: „Mozart und Haydn in London", Bd. 2, S. 234) und im Konzert des „New Musical Fund". Das Programm des letzteren, das am 7. Febr. 1799 in „The Morning Chronicle" veröffentlicht wird, macht im 2. Teil unter Nr. 2 folgende interessanten Angaben:

„Concerto Grand Forte-Piano composed for the occasion . . . . Field.

Master Field (a pupil of Mr. Clementi) being his first public appearance at this theatre."

Wenn auch das Talent des jungen Field schon längst die Augen der Londoner musikliebenden Kreise auf sich gelenkt hatte, so wurde er doch erst durch dieses Auftreten eine Berühmtheit. Wie hoch man damals seine künstlerischen Leistungen einschätzte, mag schon daraus hervorgehen, daß Janoty — ein Unbekannter, vielleicht Kunsthändler in London — sich nicht scheute, das Bildnis des jungen Field auf seinem im Januar 1801 erschienenen Parnaß, einem Kupferstich im größten Folioformat mit 27 Bildnissen der ersten damals lebenden Meister und Künstler, darzustellen, wo ihm an der Seite Clementis ein ehrenvoller Platz eingeräumt wird.[1])

In London aber erlangte sein erstes Konzert solche Popularität, daß er es am 20. Februar 1801 im Covent Garden-Theatre, wo die Oratorienvereinigung unter anderm Mozarts „Requiem" und Händels „L'Allegro il Pensieroso" zur Aufführung brachte, wiederholen mußte. „The Morning Post" nennt ihn am Tage darauf fälschlich „the late pupil of Clementi" und sein Konzert „the celebrated one composed by himself." „The Porupine" schreibt am 21. Februar dazu: „A pupil of Clementi whose name is Field, displayed great powers and sweethness of fingering in a Concerto on the Piano-Forte. The melody of the Rondeau was very pretty." Weniger schmeichelhaft ist Parke in seinen „Musical Memoirs". S. 290 schreibt er: „Mr. Field (pupil of Clementi) played a concerto on the piano-forte, which was more remarkable for rapidity than expression."

Nach diesen großen Londoner Erfolgen schien es geboten, den Genius Field auch andern kunstliebenden Völkern Europas zu vermitteln. Die passende Gelegenheit fand sich bald. Im Sommer 1802[2]) trat Clementi eine große europäische Geschäftsreise an, die Paris als nächstes Ziel hatte. In der wohlberechtigten Meinung, im Auslande durch das Auftreten eines Schülers, der seine Lehrmethode typisch repräsentierte, neue Lorbeeren zu ernten, lud er Field ein ihn zu begleiten.

In Paris fanden Lehrer und Schüler die herzlichste Aufnahme. Field entzückte alle, die ihn hörten, „durch den Glanz und die Feinheit seines Spiels" (vergl. Fétis: „Biographie universelle des Musiciens"). Vor allem aber erfreute die Kenner Fields außerordentliches Fugenspiel Bachscher und Händelscher Werke, das man (nach der „Allg. musik. Zeit.") „in Deutlichkeit und genauester Abrundung im Hervorheben der Themen und im schönsten

[1]) Es ist das älteste, mir bekannt gewordene Bild von Field.
[2]) Wahrscheinlich im Juli oder August.

Schattieren aller Nebenverzierungen ohne Gleichen fand."

Von Paris ging die Reise weiter nach Wien. Auch hier legte Field öffentlich Proben seines Könnens ab. Aller Wahrscheinlichkeit nach nahmen Clementis Geschäfte in Wien längere Zeit in Anspruch, und Field mag unterdessen die günstige Gelegenheit benutzt haben, um Fühlung zu den dort lebenden Meistern zu bekommen. Unterrichtet sind wir allerdings nur über die Bekanntschaft mit Albrechtsberger, dem Lehrer Beethovens, und Hummel, den er in späteren Jahren in Moskau wiedertraf. Von Albrechtsberger ließ er sich sogar auf Anraten Clementis im Kontrapunkt, seiner schwachen Seite, unterweisen, doch wurde der Unterricht bald wieder abgebrochen, sei es nun, daß ihm — wie Dübück sagt — die trockene Lehrmethode des Meisters nicht zusagte, oder die Anhänglichkeit an seinen alten Lehrer ihn bewog, gemeinsam mit ihm die Reise nach Rußland fortzusetzen.

So kehrte Field der Kaiserstadt den Rücken, wo Haydn noch lebte, und Beethovens Genius soeben zur höchsten Blüte sich entfaltete. Wie manches anders hier gekommen wäre, wer kann es wissen?

Im Spätherbst des Jahres 1802 trafen Clementi und Field in St. Petersburg ein. Sie stiegen im Hotel de Paris ab und nahmen ein paar Stübchen mit der Aussicht nach dem Hofe, wo Clementi, sofern ihn seine sonstigen Geschäfte nicht davon abhielten, oft bis spät in die Nacht Unterricht erteilte, die Stunde zu 25 Rubel. Auch hier mußte Field in Clementis Klavier-Niederlage die Rolle eines musikalischen Verkäufers übernehmen. Spohr, der am 22. Dezember 1802 nach Petersburg kam und die beiden im Bürgerklub, einer Vereinigung Petersburger Künstler und Schöngeister, kennen lernte, besuchte ihn dort öfters und äußert sich über seine Begegnung mit ihm im 1. Band seiner Selbstbiographie S. 42 wie folgt: „Abends begleitete ich Clementi einige Male in seine große Pianoforte-Niederlage, wo Field oft stundenlang spielen mußte, um die Instrumente den Käufern im vorteilhaftesten Lichte vorzuführen. Das Tagebuch spricht mit großer Befriedigung von der vollendeten Technik und dem schwärmerisch-melancholischen Vortrage des jungen Künstlers. Noch bewahre ich in der Erinnerung ein Bild von dem blassen, hochaufgeschossenen Jüngling, den ich später nie wiedersah. Wenn Field, der aus seinen Kleidern herausgewachsen war, sich vor dem Piano niedersetzte, die langen Arme nach der Tastatur ausstreckte, so daß sich die Ärmel fast bis zum Ellenbogen zurückzogen, dann bekam die ganze Figur etwas höchst Englischlinkisches; sobald aber sein seelenvolles Spiel begann, wurde alles vergessen und man war nur Ohr. Leider konnte ich dem jungen Mann, der außer seiner Muttersprache keine andere sprach meine Rührung und Dankbarkeit nur durch einen stummen Händedruck zu erkennen geben."

Von dem Geize des Clementi erzählte man sich damals manche Anekdote. Spohr selbst erlebte davon ein Pröbchen: Eines Tags fand er „Lehrer und Schüler mit zurückgestreiften Hemdärmeln am Waschkübel beschäftigt, ihre Strümpfe und sonstige Wäsche zu reinigen". Sie ließen sich nicht stören, und Clementi riet Spohr, „es ebenso zu machen, da die Wäsche in Petersburg nicht nur sehr teuer sei, sondern auch bei der dort üblichen Waschmethode sehr leide". — Einige andere Beispiele davon führt Gebhard an. Auf der Reise zwischen Narwa und Petersburg hatte Field seinen Hut verloren, und es dauerte über einen Monat, bis Clementi Geld zu einem neuen bewilligte. Obwohl Clementi bei der Abreise von Fields Eltern 100 Pfd. Sterling für Beköstigung und Unterricht erhalten hatte, ward es Field doch schwer, die Stiefel geflickt zu bekommen. Clementi selbst kaufte sich im Winter keine warme Bekleidung, und sein Schüler mußte sie gleichfalls entbehren. Auch gestattete ihm Clementi nur eine sehr frugale Kost. Statt an der Table d'hôte mitspeisen zu dürfen, mußte sich Field mit Tee, Brot, Butter, Käse usw. — Lebensbedürfnisse, die er in den Viktualienbuden einkaufte, zufrieden geben.

Unter diesen Umständen ist es ihm nicht zu verargen, wenn er der Einladung eines Kammerdieners, der ihn für seines Gleichen hielt, — eine Mutmaßung, gegen die der schlaue Field nicht das geringste einwandte — des öfteren Folge leistete und sich von ihm vorsetzen ließ, was Küche und Keller seiner Herrschaft zu bieten vermochten.

Allmählich rückte die Zeit der Abreise Clementis heran, der im Frühling 1803 mit dem Pianisten Zeuner die Stadt wieder verließ. Da Field sich entschlossen hatte, dauernd in Petersburg zu bleiben, wollte ihn sein Lehrer vorerst noch in die vornehmen Kreise der Stadt einführen. Eines Abends nahm er ihn mit, um ihn einer seiner Schülerinnen, dem Fräulein von Demidoff, vorzustellen. Hier ereignete sich folgende drollige Geschichte, bei der Gebhard des längeren verweilt:

Als Lehrer und Schüler in das Vorzimmer traten, sprang plötzlich Johns Freund, der Kammerdiener, auf sie zu, um ihnen beim Ablegen behilflich zu sein. Wie erstaunt war er aber, als er darauf den jungen Field mit seinem Lehrer im Salon verschwinden sah. In dem Glauben, sein Freund könnte gegen den Anstand verstoßen, folgte er ihnen, gab John verstohlen Winke sich zu entfernen und ging, als alles nichts half, so oft mit den Erfrischungen an ihm vorüber, bis es schließlich von der Tochter des Hauses bemerkt wurde. John kam dadurch nicht im geringsten in Verlegenheit und erzählte — vom Fräulein dazu aufgefordert — in seiner Unschuld den Zusammenhang der Sache so ehrlich und drollig, daß er schon dadurch, wie

durch sein einnehmendes Wesen überhaupt, äußerst gefiel. Nachdem er aber erst gespielt hatte, war alles dermaßen enthusiasmiert, daß er sogleich als künftiger Lehrer des Fräuleins angenommen wurde.

Sein Glück in Petersburg schien gemacht, noch ehe Clementi die Stadt verließ. Nur einen Streich spielte der junge Field seinem Lehrer kurz vor seiner Abreise, den Gebhard gleichfalls bezeugt. Field mußte des öfteren, wenn Clementi geschäftlich oder durch Unpäßlichkeit verhindert war, im englischen Klub für ihn spielen. Man zahlte ihm dafür ebensoviel wie seinem Lehrer: 500 Rubel, die er aber stets bis auf den letzten Heller an ihn zurückerstatten mußte. Dies verdroß ihn schon immer. Am Tage vor Clementis Abreise nun bot sich endlich eine günstige Gelegenheit, sich zu revanchieren. Ehe Clementi am Morgen ausging, eilte John hinunter zum Wirt und zeigte demselben an, daß Herr Clementi gesonnen sei, ihm und seinen Freunden ein Abschiedsessen von 20 Gedecken mit dem besten Wein zu geben. Der Wirt, an die Freigebigkeit Clementis nicht gewöhnt, schüttelte bedenklich den Kopf. In diesem Augenblick erschien Clementi selbst, um auszugehen. Rasch rief ihm Field zu: „Nicht wahr, Herr Clementi, der Wirt soll Ihnen über das Bestellte morgen die Rechnung aushändigen?“ — „Ja, ja!“ sagte Clementi flüchtig und ging zur Türe hinaus. Am Mittag kamen die Freunde; man aß und trank und war guter Dinge. Clementi kam erst spät am Abend nach Hause, und am andern Morgen begrüßte ihn der Wirt mit der Rechnung. Er sprang auf, lärmte, tobte, wollte John prügeln, mußte aber schließlich doch zahlen. — Clementi hatte allerdings die Äußerung getan, daß Field sich am Tage vor seiner Abreise einmal auf seine Rechnung gütlich tun dürfte. Dazu hatte er sein teures „Ja, ja“ gegeben, das John dann so schlau zu benutzen verstand.

(Fortsetzung folgt.)

---

# Lose Blätter.

## Musikpflege.

Goldene Worte sagt *Otto Klauwell* in der Einleitung zu seinem Artikel: „Das Klavierspiel — ein hervorragendes Mittel allgemeiner Geistesbildung.“[1]) Es heifst da:

Zwei Gefahren sind es vornehmlich, denen der Musiktreibende ausgesetzt ist und die von entgegengesetzen Richtungen aus ihn von der goldenen Mittellinie gesunder Musikausübung zu sich hinüberzuziehen drohen: auf der einen Seite die Herabwürdigung der Musik zum blofsen Mittel der Geltendmachung technischer Kunstfertigkeit, auf der andern die, unter Hintansetzung des formalen Aufbaus und geistigen Gehaltes, vorzugsweise oder ausschliefslich der klanglichen Seite, dem Stimmungsgehalte der Musik zugewandte Richtung des Genusses. Wenn der erstere Standpunkt, so verbreitet er unter Virtuosen und Dilettanten auch ist, begreiflicherweise keinen ernsthaften Verteidiger finden wird, so dürfte der letztere dafür derjenige sein, der nicht nur von der Mehrzahl aller Musik-Ausübenden und -Aufnehmenden geteilt wird, sondern diesen auch als ganz selbstverständlich und einer Rechtfertigung gar nicht bedürftig erscheint. Und doch kann nicht entschieden genug gegen diese Art des Musikgeniefsens Einsprache erhoben werden. Sie hat es verschuldet, dafs der musikalischen Kunst eine verweichlichende, die klare Denktätigkeit erstickende, ja eine verdummende Wirkung zugeschrieben worden ist. Sie ist auch die Ursache des Übermafses an öffentlichen musikalischen Darbietungen in unserer Zeit, die alle ihr williges, ja leidenschaftlich entgegenkommendes Publikum finden. Denn was ist es, was den gröfsten Teil dieses Publikums in die Konzertsäle treibt? Doch sicher nicht der Hochgenufs, der in der geistigen Verarbeitung des Gehörten besteht — wer möchte diese Aufgabe bei den sich jagenden Konzerten mit ihren oft endlosen und aus den verschiedenartigsten Bestandteilen zusammengesetzten Programmen überhaupt auf sich nehmen! Wenn es also nicht etwa, wie vielfach, die Bewunderung der Virtuosität der Ausübenden ist — von anderen Beweggründen ganz zu geschweigen —, so bleibt als einzig verständliche Anziehungskraft nur die suggerierende Gewalt der Musik übrig, ihre Umnebelung des Bewufstseins mit einer Wolke unbestimmter Gefühle und Phantasien, in der sich diese Menschen gefallen und der sich immer und immer wieder zu unterziehen sie nicht müde werden. Dafs bei diesem, jede selbsttätige geistige Anteilnahme ausschaltenden Verhalten die Kunstwerke und ihre Schöpfer nicht zu ihrem Rechte gelangen, ist ebenso klar, wie dafs die eigentlichen Segnungen echter Kunsteindrücke auf Geist und Gemüt der Hörenden dadurch vereitelt werden müssen. An Stelle des konkreten künstlerischen Genusses, der vom Hörer stets als ein individuelles geistiges Erlebnis empfunden und dem unveräufserlichen Schatze seiner bisherigen künstlerischen Erfahrungen als dauernder Besitz hinzugefügt werden sollte, tritt ein unbestimmtes Schwelgen in den elementaren Wirkungen der Töne, ohne auch nur das Streben nach Erkenntnis des geistigen Bandes, durch welches jene Töne gerade von diesem Komponisten in dieser bestimmten Form zum individuellen Kunstwerk zusammengefafst wurden. Die mit diesem schwelgerischen Tongenusse notwendig verbundene Nervenerregung, auf die es hierbei einzig abgesehen ist, kann aber unmöglich als der Zweck der musikalischen Kunst angesehen werden, ohne dafs sie damit auf den Rang eines blofsen Narkotikums herabsinken müfste. Das musikalische Kunstwerk ist, wie jedes andere, in erster Linie ein Erzeugnis des menschlichen Geistes, und so notwendig es auch zu seiner Verlebendigung mit der sinnlichen Wirkung zu rechnen hat, so kann es doch auch nur wieder vom Geiste in seiner charakteristischen Eigenart erkannt und verstanden werden. Ein Sichbeschränken jedes einzelnen in seiner

[1]) Aus dem prächtigen Werke: „Studien und Erinnerungen“ von Prof. Dr. *Otto Klauwell*, Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

aktiven und passiven Musikpflege und ein bewufstes Sorgetragen vor allem für die restlose Aufdeckung des geistigen Gehaltes eines Tonstücks durch die Ausübenden dürfte allein imstande sein, jene oben erwähnte Mittellinie gesunder Musikübung, die in dem Schnell- und Massenbetrieb unserer Zeit immer mehr verloren zu gehen droht, wieder mehr zum Allgemeingut zu machen. E. R.

---

## Johannes Eccard.

Von Eugen Segnitz.

Im Jahre 1524 liefs Doktor Martin Luther die ersten „Christlich Lieder, Lobgesang und Psalm dem reinen Worte Gottes gemäfs" ausgehen. Zu einer lebhaft bibelfesten Tendenz gesellte sich darin des Reformators evangelische Freudigkeit und Begeisterung. In Luthers Jugendtagen nun hatte gerade die mehrstimmige Kunstmusik einen grofsen und ausschlaggebenden Aufschwung genommen und es konnte kaum fehlen, dafs Luther auch darauf lebhaftest bedacht war, die Ordnung der Musik beim Gottesdienste, die sogenannte „Messe" zu betreiben, die allerdings ein unvollkommenes Werk geblieben ist. Luther tat solches in Verbindung mit dem, nach 1566 verstorbenen kursächsischen Kapellmeister Johann Walther und bezeugte seinen Standpunkt gegenüber der kirchlichen Musik und ihrem Verhältnisse zu Evangelium und Gottesdienst aufs Nachdrücklichste mit den Worten:

„Auch dafs ich nicht der Meinung bin, dafs durchs Evangelion sollten alle Künste zu Boden geschlagen werden und vergehen, wie etliche Abergeistlichen fürgeben, sondern ich wollt', alle Künste, sonderlich die Musika, gern sehen im Dienst defs, der sie geben und geschaffen hat."

Wie oben angedeutet, vollzog sich um die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts eine bemerkenswerte, ja folgenschwere Wandelung in der mehrstimmigen Musik: die bislang dem Tenor anvertraute kirchliche Melodie ging in den Sopran über, wodurch das Ganze dem Verständnis der breiten Volksmassen mit einem Male um vieles näher gerückt ward. Da nun die Choralmelodie im Diskant plastisch und völlig unbehindert hervortrat, konnte jeglicher Laie leicht folgen. Diesen entscheidenden Schritt tat der württembergische Oberhofprediger Lukas Osiander. Ihm folgte der Nürnberger Hans Leo Hasler, der im Vorworte seiner geistlichen Liedersammlung ausdrücklich auf sein Bemühen hinwies, dafs „der Choral im Discantu, wie er an ihm selbst gehe, deutlich gehöret werden möchte, und die Gemeine zugleich mit einstimmen und mitsingen könne." So trat die kirchliche Musik, wenigstens nach einer Seite hin, aus dem engeren Raum hinaus in die Weite, lud das Volk zu unmittelbar tätiger Anteilnahme ein und schuf für sich selbst eine neue Basis.

Der evangelische Gemeindegesang durfte nun als fest begründet angesehen werden. Einer der bedeutendsten Meister dieses Zeitalters ist der, an einem dem Gedächtnisse nicht überlieferten Tage des Jahres 1611 gestorbene *Johannes Eccard.*

Im Jahre 1553 zu Mühlhausen a. d. Unstrut geboren, zeigte Eccard bereits frühzeitig bedeutende musikalische Veranlagung und genofs das Glück, alsbald einen ausgezeichneten Lehrer zu finden, keinen geringeren nämlich als den weitberühmten Tonkünstler Orlandus Lassus, dessen Schüler er aller Wahrscheinlichkeit nach in den Jahren 1571—1574 in München war. In die Heimat zurückgekehrt, veröffentlichte Eccard 1574 sein erstes Werk, die „Odae sacrae", zwanzig geistliche Gesänge, die er zusammen mit Joachim a Burck, dem auch als Tonsetzer bedeutsam hervorgetretenen ausgezeichneten Mühlhäuser Organisten herausgab. Vier Jahre darnach trat der junge Meister Eccard, wie wohl zu vermuten durch seinen Lehrer Lassus angelegentlich empfohlen, in die Dienste des Grafen Fugger in Augsburg. Die alte Lechstadt war damals eines der Zentren der deutschen Renaissance und liefs die mannigfachsten künstlerischen Bestrebungen keineswegs hinter den mit Handel und Wandel verknüpften Interessen zurückstehen. In Augsburg entstanden die, dem Grafen Fugger gewidmeten „Crepundia sacra, christliche Liedlein mit vier Stimmen", in zwei Teilen. Ferner erschienen damals auch Eccards neue vier- und fünfstimmige deutsche Lieder, denen noch eine Reihe von geistlichen Gesängen auf Helmboldsche Texte vorangegangen war.

In der Stadt des Konrad Peutinger und Hans Holbein hielt es aber Johannes Eccard nicht gar lange. Schon 1580 folgte er einem an ihn ergangenen Rufe als Herzoglich Preufsischer Kapellmeister nach dem fernen Königsberg, wo er eine umfassende und musikalisch ungemein ergebnisreiche Tätigkeit entfaltete. Sein Landesherr, der Kurfürst Friedrich von Brandenburg, hatte ihm aufgegeben, nach den in Preufsen gesungenen kirchlichen Weisen fünfstimmige Tonsätze zu komponieren. So entstanden die, 1597 zu Königsberg erschienenen 55 „geistlichen Lieder auf den Choral mit fünf Stimmen". Von den beiden Teilen dieses Werks enthielt der erste 24 Zeit- und Festlieder, der andere 31 Katechismuslieder. In der Vorrede gedachter Sammlung gibt Eccard zu, dafs gewifs schon vordem ähnliche Werke vorhanden gewesen seien, darin der Choral als führende Oberstimme wohl zu hören und leichtlich zu singen sei. Andererseits aber sei „zur Zeit noch kein Cantional, darin nach musikalischer Art was Anmutiges und der Kunst Gemäfses enthalten wäre, zu uns anhero nach Preufsen gelanget". Eccard gestaltete das musikalische Lineament künstlerisch fein aus, aber doch sehr durchsichtig und dem Cantus vollen Klang und freieste Bewegung lassend und erreichte hiermit zweierlei: dafs nämlich wirklich künstlerisch formvolle Gebilde von vorzüglichster Wirkung entstanden und dafs, wie er es zum Ausdruck brachte, die Gemeinde beim Gottesdienste „die gewöhnliche Kirchenmelodey aus dem Discantu wohl und verständlich hören und die, bei sich selbst, nach ihrer Andacht singende imitieren könne".

Auf einer noch höheren Stufe stehen die im Jahre 1589 erschienenen „Preufsischen Festlieder durchs ganze Jahr mit fünf, sechs bis acht Stimmen". Zuvor hatte Johannes Eccard bereits vorhandenes melodisch thematisches Material nur neu bearbeitet, alten Melodien ein neues harmonisches Gewand verliehen. Jetzt aber trat er in den „Festliedern" als selbständiger und Bedeutendes schaffender Erfinder auf. Aber auch in diesen Kompositionen behauptet der Discant das ihm nun einmal überlassene Recht der melodischen Vorherrschaft und Führung des Ganzen. Alle übrigen Stimmen ordnen sich diesem einen melodischen Prinzip willig unter, bilden aber gleichsam ein schönfarbiges, wohl zu überschauendes Gewebe, dessen Details zwar sehr kunstreicher Art sind, aber doch eben vor der führenden, dem Sopran anheim gegebenen Generalidee gebührend zurücktreten. In den vorstehend angeführten Werken tritt uns

Johannes Eccard in zweierlei Gestalt entgegen: zunächst als Satzkünstler, der im Vollbesitze aller erforderlichen Mittel der kompositorischen Technik auch die höchstgestellten Anforderungen der Fachgenossen in jedem einzelnen Punkte durchaus zu befriedigen vermag, und dann als kirchlicher Sänger, der bestrebt ist, eine kirchenmusikalische Kunst im Sinne des Protestantismus schaffen zu helfen, damit diese Kunst „dem Kirchengesange sich näher anschliefsend, als dessen höhere Blüte erscheine und auch in ihren tiefsinnigsten, reichsten Erzeugnissen Geist und Gemüt der Gemeinde in Anspruch nähme“. Eccard strebte hier mit ausgezeichnetem Erfolge eine Vereinigung der Motette und des Liedes an, also eine Verschmelzung von Kunstreichem und Einfachem, von volkstümlichen und künstlerisch gesteigerten Elementen. Zugleich tritt er uns hier als vorwiegend starker Melodiker entgegen, erst in zweiter Linie als Kontrapunktiker etwa von niederländischer Kunstart oder nach der Art eines Senfl und Isaac schaffend.

Unter dem Einflusse des in Italien gepflegten Madrigals und der Villanella stand damals auch das weltliche (wie das geistliche) Lied in Deutschland. Eccard hat auch auf diesem Gebiete mit Erfolg gearbeitet gleich seinem grofsen Lehrer Orlandus Lassus, der ja ebenfalls in seinen Motetten sich dem Madrigalstyl näherte und in seinen weltlichen Gesängen die italienische Form benutzte. Es war jene Zeit, da die sogenannten Gesellschaftslieder aufkamen und eine wichtige Rolle im realen wie geistigen Dasein zu spielen begannen; Kompositionen, in denen der Spiritus rector der älteren, volkstümlichen Dichtungsweise sich der Formen der Kunstpoesie bemächtigte und sie mit neuem, den musikalischen Subjektivismus ahnen lassenden Inhalte zu erfüllen trachtete. Auch in diesen, der vollen Weltlichkeit zugewandten Gesängen tritt der Tenor als Halter und Führer der eigentlichen Melodie allmählich immer mehr und mehr zurück und die vorwiegend homophone Anlage des Ganzen wird nach und nach Styl und Regel.

Mit dem Namen Johannes Eccard verbindet sich eine neue Art des künstlerisch gehaltenen Kirchengesangs und die veränderte Stellung der protestantischen Gemeinde betreffs der unmittelbaren Anteilnahme an den ins Musikalische hinübergreifenden Einzelheiten des Kultus. Neben Walliser, Bodenschatz und Frank wirkten später vornehmlich noch zwei Künstler in Eccards Sinne weiter. Der eine war sein Schüler Stobaeus (1580—1646), der auch mehrere Eccardische Werke aus dem Nachlasse herausgab, und der andere der aus dem Königsberger Dichterkreise wohlbekannte Heinrich Albert (1604—1651), der Neffe des grofsen Heinrich Schütz, an dessen Wirken sich die endliche Umbildung des vielstimmigen Liedes zum einstimmigen knüpft und dessen Komposition des Simon Dachschen „Ännchen von Tharau“ zum Volksliede geworden ist.

---

## Das Bachfest zu Eisenach.

Von Paul Klanert.

Die deutschen Bachfeste, deren die Neue Bachgesellschaft nunmehr sieben veranstaltet hat, haben sich zur Aufgabe gemacht: zur Lösung schwebender Bachfragen beizutragen, unbekanntere Werke und Züge Bachscher Kunst zur Geltung zu bringen und Vorgänger bezw. wesensverwandte Zeitgenossen Bachs zu bedenken. Dieses letztere Ziel ist neu und soll künftighin immer im Auge behalten werden. Auf dem Eisenacher Feste wurden folgende Meister berücksichtigt: Joh. Christoph Bach, Joh. Eccard, Joh. Herm. Schein, Karl Philipp Em. Bach, Hans Leo Hafsler, Arcangelo Corelli. Da zeigte es sich denn, welche herrlichen Schätze immer noch zu heben sind, aber auch, wie der grofse Johann Sebastian alle diese Kraft seiner Persönlichkeit in sich zusammenfafst. Wer kennt ihn aus? „Nicht Bach, Meer sollte er heifsen!“

Mit einem Kirchenkonzert in der St. Georgenkirche am 23. September wurde das Eisenacher Bachfest eröffnet. Der rein künstlerische Genufs war leider ein mäfsiger. Das vokale Element vertraten aufser dem Salzunger Kirchenchor *Arthur van Eweyk* und *Tilly Cahnbley-Hinken*, die beide in der von Geh. Regierungsrat Prof. Dr. *H. Kretzschmar*-Berlin geleiteten Kantate „Der Friede sei mit dir“ mit Erfolg die Soli sangen, sowie die Altistin *Tilly Koenen*, die mit tiefschürfendem Ausdrucke die neuaufgefundene Solokantate „Ach, dafs ich Wassers genug hätte“ von Joh. Chr. Bach (einem Onkel von Sebastian) vortrug. Hier liegt ein Werk vor, bei dem man über der kühnen Harmonik und ergreifenden Ausdruckskraft die merkwürdig zerrissene Form vergifst. Es war wohl für die meisten ein Ereignis, diesem Stück Musik, zu dem die Begleitung eines kleinen Streichorchesters gehört, begegnet zu sein. Noch ist des Geigers *Gustav Havemann* zu gedenken, der die G-moll-Sonate technisch recht achtenswert, geistig aber nicht ausschöpfend und stilistisch nicht rein spielte.

Auserlesene Kunstgenüsse brachte die Kammermusik-Matinee am 24. September. Das Interessanteste daraus bedeutete zweifelsohne die Vorführung eines von der Pariser Firma Pleyel, Wolff u. Comp. neuerbauten Cembalo durch Frau *Wanda Landowska*. Von dem harfentonähnlichen Klange dieses ausgezeichneten Instrumentes geht ein eigener Zauber aus, dem man sich nicht zu entziehen vermag. Zwei in der Stärke verschiedene Manuale, Registerzüge, Pedale ermöglichen Farben, Schattierungen und Klangeffekte, von denen man sich nichts träumen läfst. Mitunter glaubt man aus der Ferne ein Orchester zu hören. Allerdings weifs auch Frau *Landowska* ihr Cembalo mit vollendeter Meisterschaft zu behandeln. Ihr Spiel zeichnet sich durch seltene Klarheit und peinliche Genauigkeit in der Ausführung der Bachschen Ornamentik aus, ihre Auffassung verrät feinstes Stilempfinden und Gröfse. Zum Vortrag kam zunächst das Capriccio über die Abreise eines Freundes zuerst auf dem Cembalo durch Wanda Landowska, dann gleich darnach auf dem Flügel durch *Bruno Hinze-Reinhold*. Keine Frage, dafs sich hier das schon lange schwebende Bachproblem „Cembalo oder Pianoforte?“ zugunsten des ersteren entschied, wenigstens soweit es sich um schnelle Sätze handelte. Für ein Bachsches Adagio scheint der Flügelton mit seinem anhaltenden Nachklingen und seiner volleren Wölbung mehr geeignet. In einer Sonate für Viola die Gamba und Cembalo zeigten sich die Vorzüge des letzteren abermals in hellstem Lichte bei den Allegrosätzen, deren lustig-drollige Themen ganz überraschend zur Geltung kamen. An dem Zusammenspiel von *Christian Döbereiner*, der über einen angenehmen, weichen Ton und glänzende Technik verfügt, und *Wanda Landowska* hatte man die reinste Freude. Instrumentale Gaben steuerten noch *Gustav Havemann* und *Helene Bornemann-Ferchland* bei, die zusammen mit *F. v. Bose* am Flügel eine gehaltsreiche, stark an Mozart und den jungen Beethoven anklingende Sonate von Ph. Em. Bach (einem Sohne J. S. Bachs) höchst reizvoll und mit Tempe-

rament vortrugen. *Havemann* für sich bot aufserdem mit mehr Glück wie tags zuvor die bekannte Solosuite in E-dur. Einige Vokalkompositionen vervollständigten das reichlich lange Programm. *Tilly Chanbley-Hinken*, eine Sopranistin mit ungemein angenehmer, leicht beweglicher Stimme und gewählter Vortragsart, trug die Solokantate „Weichet nur, betrübte Schatten" vor, und ein Berliner Chorensemble unter Leitung von Prof. *Carl Thiel* sang feinmusikalisch und klanglich bestens abgetönt Madrigale von Schein und Chöre von Hafsler.

Als Höhepunkte der grofsen Kammermusik am Abend hoben sich Bachs Brandenburgisches Konzert F-dur Nr. 2, bei der die konzertierenden Instrumente Violine, Flöte, Oboe, Trompete durch erste Künstler (*Havemann*, *Schwedler*, *Gleifsberg* und *L. Werle*, welch letzterem ein besonderes Lob für die bravouröse Bewältigung der gefürchtet hochliegenden Trompetenpartie gebührt) vertreten waren, Corellis herrliche Musik enthaltendes Weihnachtskonzert und Bachs Chromatische Fantasie und Fuge. Bei diesem letztgenannten Stücke wurde das Experiment vom Vormittag mit demselben Ergebnis wiederholt. *F. v. Boses* tüchtige Leistung konnte die der Landowska nicht vergessen machen. Ein Konzert in C-moll für 2 Klaviere mit Streichorchester (Landowska— v. Bose) wurde etwas akademisch kühl, zu wenig in den Schattierungen gefärbt geboten. Ganz verunglückte die Tenor-Arie aus der weltlichen Kantate „Der zufriedengestellte Aeylus", wohingegen das Duett „Wir eilen mit schwachen, doch emsigen Schritten" aus der Kantate „Jesu, der du meine Seele", ein herrliches Musikjuwel, von den Damen *Cahnbley* und *Koenen* zu schönster Wirkung kam. Die Solokantate, die A. v. Eweyk noch sang (leider mit manchen Unreinheiten), vermochte nach so vielem Bedeutenden nicht mehr recht zu fesseln.

Kunstfreunde aus nah und fern, Musiker und Musikgelehrte, hatten sich eingefunden und wufsten das Dargebotene vollauf zu würdigen. Die Ausführenden wurden nach Verdienst ausgezeichnet. Besonders feierte man die Landowska, die Cahnbley und Prof. *Kretzschmar*, dem als Leiter des Ganzen die gröfste Arbeit oblag.

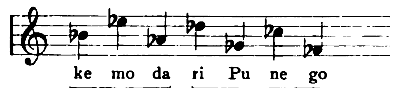
## Das 4. Chorverbandsfest im Herzogtum Gotha.

Der im Jahre 1897 gegründete „Chorverband im Herzogtum Gotha", welcher alle leistungsfähigen Kirchenchöre des Landes umfafst, feierte am 24. Oktober sein 4. Verbandsfest. Um 11 Uhr begann in der Aula des Gymnasiums die überaus zahlreich besuchte „Hauptversammlung". Die Seminarklassen des „Herzogin Marie-Instituts" sangen zur Einleitung die prächtige Motette „Laudate pueri" für dreistimmigen Frauenchor und Terzett von Mendelssohn unter Leitung des Unterzeichneten. Darauf begrüfste der Vorsitzende des Verbands, Herr Pfarrer *Zschetzsche* aus Frankenhain, ein begeisterter Freund der Musica sacra, die Versammlung, indem er in erhebenden Worten die Bedeutung des Kirchengesangs und damit des heutigen Festes betonte. Für den Festvortrag war Herr Kirchenmusikdirektor *Wilhelm Köhler*-Saalfeld gewonnen worden. Er sprach über die Eitzsche Tonwortmethode. Der Eislebener Bürgerschullehrer Carl Eitz — ein feiner Kopf mit philosophischer Schulung — hat 1892 eine auf wissenschaftlicher Grundlage beruhende Methode für den Gesangunterricht erdacht, die auf die jetzt gebräuchlichen Notennamen verzichtet und an deren Stelle das Tonwortsystem setzt. „Die Tonworte sind Tonnamen und damit auch Noten- und Klaviertastennamen. An Stelle der gebräuchlichen Namen treten z. B. für die C dur-Tonleiter




Die erhöhten und erniedrigten Töne haben folgende Namen




Die Begründung der Methode — man sehe nach in dem Buche „Bausteine zum Schulgesangunterrichte im Sinne der Tonwortmethode" von Carl Eitz (Leipzig, Verlag von Breitkopf & Härtel, Preis 3 M) — ist psychologisch einwandfrei. Es fragt sich nur, ob die Methode nicht zu verwickelt ist. Hierüber beruhigte die Lektion, welche Herr Köhler mit zwölf seiner Saalfelder Kirchenchorschüler abhielt. Die Knaben waren so gut im neuen System heimisch, dafs man an der Durchführbarkeit desselben nicht zweifeln darf. Herr Köhler und seine Knaben wurden geradezu gefeiert, als die letzteren noch einige Proben ihres gesanglichen Könnens gaben.

Rechnungslegung durch Herrn Finanzrat Kirchhof und Vorstandswahl beschlossen die Hauptversammlung. Die bisherigen Vorstandsmitglieder Pfarrer Zschetzsche-Frankenhain, Vorsitzender; Kantor Apel-Döllstädt, Schriftführer; Finanzrat Kirchhof, Schatzmeister; Professor Rabich, Verbandsdirigent wurden durch Zuruf wiedergewählt.

Nach einer kurzen Mittagspause begann um 3 Uhr in der Augustinerkirche das Kirchenkonzert. Die Gesamtchöre „Zwingt die Saiten in Kithara" von Bach, „Nun jauchzt dem Herrn" von Melchior Franck, „Gelobt sei Gott" von Melchior Vulpius, „Hoch tut euch auf" von Gluck, „Wo findet die Seele", Volksweise, sowie der Russische Vespergesang, letzterer gesungen vom Seminar-(Hofkirchen-) chor wurden vom Unterzeichneten geleitet, der in der Probe sowohl als auch in der Aufführung den Eindruck hatte, dafs nicht alle Kirchenchöre die nötige Sorgfalt auf Einübung der Gesamtchöre verwendet hatten. Bei der nächsten Veranstaltung des Verbandes wird er deshalb einige Wochen vor dem Feste die einzelnen Chöre besuchen und sich namentlich die Gesamtchöre vorsingen lassen. Die Einzelvorträge boten zum grofsen Teil Erfreuliches. Gräfenroda sang unter Herrn Rudloffs energischer Leitung sehr begeistert die Motette „Jauchzet dem Herrn" von Markull, Gräfentonna zeigte im 100. Psalm von Ernst Rabich (für dreistimmigen Kinderchor und vierstimmigen gemischten Chor komponiert) unter Herrn Popps Führung eine recht gute Schulung namentlich in bezug auf Tonbildung. Der Kirchenchor Siebleben hatte in *Silchers* „Wie heilig ist diese Stätte" eine dankbare Aufgabe gewählt, die unter ihrem Leiter, Herrn Stübing, gut gelöst wurde. Thörey hat in Herrn Kantor Kleim einen gutbeleumdeten Musiker als Dirigenten, der aber in diesem Falle in Hauptmanns knifflicher Motette: „Ich und mein Haus wir sind bereit" für die Kräfte seines Chors eine zu schwere Aufgabe gewählt hatte. Der Augustinerkirchenchor

in Gotha zeigte an der Motette von Engel „Danket dem Herrn" unter Herrn *Scheide*, dafs er bedeutende Fortschritte gemacht hat und jetzt schon höheren Ansprüchen genügt. Das Gleiche mufs man auch von dem Margaretenkirchenchor unter Herrn *Ritter* sagen, der in „Herr mein Gott" von Oechsler grofses Tonvolumen entwickelte. Eine beachtenswerte Leistung war die der Gothaer Currende (Kantor Ritter), die tonschön den 126. Psalm von Bartmufs für Knabenchor, Orgel (Organist Hollstein), Violine (Herr Giese), Viola (Herr Kaufmann) zu Gehör brachte. Angenehme Abwechslung in das Programm brachten Herr Musikdirektor Unbehaun durch das gutgespielte Orgel-Festvorspiel „Fröhliche Weihnachten" von Unbehaun, Fräulein Gretel Hochmeyer-Grofsenbehringen durch das zarte Geigensolo „Abendlied" von Nachez und Fräulein Müller-Wolsdorf durch die ganz vorzüglich gesungene Arie aus der Johannispassion von Bach „Es ist vollbracht".

Alles in allem: der Tag war freudenreich, und hoffentlich ist er folgenreich insofern, als die zahlreich erschienenen Dirigenten und Geistlichen neue Anregung mit hinausnahmen, kräftig weiter zu wirken auf dem Gebiete des Kirchengesangs. E. Rabich.

---

# Monatliche Rundschau.

**Berlin**, 10. Oktober. Im Königlichen Opernhause stehen zwei Ereignisse — oder doch, was viele als solche bezeichnen — nahe bevor: das Gastspiel *Carusos* und die Erstaufführung des Rosenkavaliers. Für beide nimmt die Generalintendanz seit Wochen keine Bestellungen mehr an, so viele deren auch noch einlaufen. Tatsächlich gibt es noch ungezählte sogenannte kunstverständige Musikfreunde, die entzückt sind, den „Liebestrank", „Rigoletto" und „Bajazzi" wieder mit dem italienischen Tenore hören zu können. Und doch besitzen wir jetzt in *Jadlowker* einen Sänger, den man dem fremden Gaste wohl zur Seite stellen kann. Sein Rudolf in der Bohême, den man jüngst hier kennen lernte, stand in Gesang und Darstellung dem des Caruso nicht nach. Aber er singt ihn mit deutschem Texte, und vielen unserer Kunstliebhaber gilt das nicht für voll; es mufs italienisch, mindestens französisch sein. Wie denn die Wertschätzung des Fremden bei uns seit einigen Jahren in beklagenswerter Weise zugenommen hat. Herrn *Jadlowkers* Sängerruf ist schnell gestiegen. Man bietet ihm von mehreren Seiten ungeheure Summen, aber er ist hier für die nächsten fünf Jahre gebunden. Doch was will das bei Sänger oder Sängerinnen für den Fall bedeuten, dafs sie der Vertragsfesseln ledig sein wollen! Wir wissen das ja von der Lucca und von der Lehmann. Jede Bühne kann ein Lied davon singen. Nun soll aber neben dem neuen Tenore der ältere nicht vergessen werden. Während *Kraus* seinen Rollenkreis enger zieht, erweitert *Kirchhoff* den seinen. Mit dem Tannhäuser stellte er sich jüngst auf recht achtbare Höhe. Unverkennbar ist sein Studium. Er prunkt nicht mehr mit dem Material und hat es erreicht, durch zweckmäfsige Verwendung der Kopfresonanz den Tönen den ehemals zu hellen, schmetternden Klang zu nehmen. Als Loge zeigte er dann, wie er auch als Darsteller gewachsen ist. In dieser Rolle reicht er jetzt an den verstorbenen *Briesemeister*, der doch nur in dieser Aufgabe Hervorragendes bieten konnte.

Das Theater des Westens brachte uns eine neue Operette: „Die Dame in Rot", Text von *J. Brammer* und *A. Grünwald*, Musik von *Rob. Winterberg*. Sie bestärkt uns in der Hoffnung, dafs es mit dieser Bühnengattung wieder etwas in die Höhe geht. Als unsern Operettenkomponisten die melodische Erfindung spärlich zu fliefsen begann, kam *Sullivan* mit seiner hübschen Musik und liefs mit dem Gesange anmutige Bewegungen ausführen, wie sie ähnlich in der jenseit des Kanals seit lange blühenden Pantomime üblich waren. Wir übernahmen diese in unsere Operette in vergröberter und verzerrter F rm. Und je weniger ansprechend da gesungen wurde, desto mehr bürgerte sich das Hüpfen und Springen mit dem grotesken Körperverzerren während oder nach einer Gesangsstrophe ein. Nun hat freilich auch diese Dame in Rot noch Tanzneigungen, aber sie ist doch ersichtlich bemüht, ihren weder unwirksamen, noch anstöfsigen (dafs man das heutzutage besondars bemerken mufs!) Text musikalisch ansprechend zu gestalten. Viel ist's noch nicht, was sie gibt, doch sei der gute Anfang anerkannt!

Eins der ersten bedeutenderen Konzerte gab die Gesellschaft der Musikfreunde. Es war dem Andenken *G. Mahlers* gewidmet und stand unter der Leitung von *O. Fried*. An der Spitze des Programms befand sich Beethovens Trauermarsch aus der Klaviersonate op. 26, den der Meister selbst von as- nach hmoll transponiert hat. Mir schien es, als müsse man es ihm sofort anhören, dafs er nicht für Orchester gedacht ist. Auf dem Klaviere hat er mir stets einen ergreifenderen Eindruck gemacht. Es folgten die fünf Kindertotenlieder mit Orchesterbegleitung, die *Messchaert* wundervoll vortrug, und den zweiten Teil bildete Mahlers Sinfonie Nr. 2 in Es, die der Heimgegangene uns vor fünfzehn Jahren persönlich hier vorführte. Damals fand sie nur sehr wenig Freunde, jetzt nur wenig Widersacher. Hat das grofse Publikum sie so schnell als bedeutsam erkannt, oder wollte es nur den immerhin grofsen Musiker ehren, als es das Werk am Schlusse so mafslos bejubelte? Uns erschien es nicht recht passend, dafs man bei einer Totenfeier sich zu einem solchen Beifallslärm veranlafst sah. Es haben sich übrigens gewichtige kritische Stimmen dahin ausgesprochen, dafs die Sinfonie, nach einigen Beurteilern freilich des vollen Verständnisses noch entgegenharrend, schon jetzt in ihrer Stillosigkeit und Mangelhaftigkeit erkannt werde. Das Philharmonische Orchester und die Solistinnen *Hempel* und *Dehmlow* machten sich um die Wiedergabe des Werkes in vollem Mafse verdient. — Gestern nun war das erste Philharmonische Konzert unter *A. Nikisch* ebenfalls als Erinnerungsfeier für *G. Mahler* bezeichnet. Es kamen dieselben Tonstücke zur Aufführuug, mit Ausnahme der Einleitungsnummer, die diesmal R. Wagners Faustouvertüre bildete, und die Orchesterlieder sang Frau *Mysz-Gmeiner*. — Wer *Siegmund* ist, das scheint niemand zu wissen, und doch gab er vor etwa vierzehn Tagen ein Konzert mit neuen eigenen Kompositionen, bestehend aus einer Reihe Lieder und dem „ersten Teile einer Faustsinfonie in fünf Sätzen". Jedem Satze war ein längerer Goethescher Ausspruch als Überschrift gegeben. Eine Beziehung dieser Worte zu diesen Tönen war nicht zu entdecken. Die Musik lärmte und sagte doch nichts; sie war unendlich reich an Tönen und namenlos arm an

Gedanken. Eine mächtige Tonflut schlug dem Hörer stets gleichförmig ans Ohr, und ihr Getöse war nicht lange zu ertragen. Schon nach dem ersten Satze verliefsen sehr viele den Philharmoniesaal. Nach dem zweiten noch mehr. Ähnliches habe ich noch nicht erlebt. Nach dem dritten Satze floh auch ich mit. Den letzten sollen sich nur noch fünfzig bis sechzig Personen (weniger als das Orchester zählte) angehört haben. Kundige versichern, dafs das Konzert, zu dem mehrere Proben abgehalten wurden, 6000 M Kosten erfordert habe. Wer mag nun dieser Siegmund sein? — Das Blüthner-Orchester liefs sich bereits einigemal hören und zeigt sich nunmehr in guter Verfassung. Es begleitete *Henri Marteau*, der Mozarts Adur-, besonders aber Brahms' Ddur-Konzert ganz wundervoll vortrug und gab mit dem Meistersingervorspiele seinem bisherigen Dirigenten *Jos. Stransky*, der jetzt als Kapellmeister nach Neuyork geht, gewissermafsen das Geleite. — Unbekannte Musik führte mit dem Philharmonischen Orchester der gewandte Kapellmeister Herr *Schattschneider* vor, nämlich eine Sinfonie op. 18 von *A. Dvorák* mit recht wertvollem ersten Satze, ein hübsches Notturno und ein ebensolches Intermezzo von *H. Kaun*, sowie eine Tondichtung: „Dante und Beatrice" von *G. Bantock*, die neben ansprechender auch äufserliche, italienisch aufgeputzte Musik enthält. — Ein Neuheiten-Konzert brachte 27 Lieder von 14 Tonsetzern, die teils geborene, teils eingewanderte Amerikaner sind (*Homer*, *Hadley*, *M'Dowell*, *Parker*, *Saar*, *Schindler*, *Engel*, *Rummel* usw.). Da erinnerte das eine Lied an Schubert, das andere an Schumann, auch wohl eins an Wagner oder Debussy, aber ein eigenes Gesicht trug keins. Ein Verleger von jenseit des Kanals scheint die Aufführung veranstaltet zu haben. Er wird drüben mit den Kompositionen schon Geschäfte machen. — Herr *Putnam Griswold* verliefs unsere Oper und verabschiedete sich von Berlin mit einem Konzerte, das nur schwach besucht war. Er hatte seine Beliebtheit überschätzt, als er meinte, den Eintrittspreis auf zehn Mark festsetzen zu können. Man erfuhr bei ihm wieder, dafs ein guter Bühnensänger deshalb noch lange kein wirksamer Konzertsänger zu sein braucht. Was er an Fülle und Klang des Tons entwickelte, war erstaunlich. Er sang aber mit so wenig musikalischem Feingefühl und so geringem Empfindungsausdruck, dafs er nur dem Ohre, nicht dem Herzen Genüge tat. — Frau *Teresa Carreño* erschien wieder für einen Abend im Konzertsaale und konnte vor einem sehr zahlreichen Auditorium spielen. Ihr Haar ist ergraut, ihre Leidenschaft jedoch ungemindert. Tief empfunden und durchgeistigt ist ja ihr Vortrag nicht, doch sie spielte mit Energie und einem klangsatten, auch den weiten Raum der Philharmonie füllenden Piano. In Liszts Ungarischer Rhapsodie Nr. 6 entfaltete sie Pracht und Glanz. Rud. Fiege.

**Dresden.** Unsere Königl. Hofoper steht jetzt im Zeichen eines Ausprobierens der neuengagierten Kräfte. Sonst ist es recht still geworden im Altstädter Hause von irgend welchen Plänen. Wir können nur verraten, dafs man die dreiaktige komische Oper „Si j'étais roi (König für einen Tag") von *Adolphe Adam*, eine Zeitgenossin (1853) der „Nürnberger Puppe", die man hier im Münchner Marionettentheater während der Internationalen Hygieneausstellung mit vielem Erfolg gab, hervorsucht. Auch die Neueinstudierung und Neuinszenierung der „Meistersinger" ist vorgesehen. Und ihre Erwähnung bringt uns zurück auf unser Thema; denn Herr *Walter Soomer* soll dann abwechselnd mit Herrn *Plaschke*, dem Gatten der Frau *Eva von der Osten*, den Hans Sachs singen. Herr *Soomer*, der bekanntlich von Leipzig zu uns kommt, gilt ja als die stärkste Acquisition, und er ist es ja wohl auch; N. B. nicht blofs figürlich, d. h. auf seine Erscheinung anspielend, gesprochen. Sein Engagement unter allen Umständen einem Gewinne gleich, weil er ein Stimmkrösus ist. Dann hat man für die Baritonpartien noch Herrn *Desider Zador* von der Berliner Komischen Oper verpflichtet. Wenn, was wohl kaum anfechtbar sein dürfte, bei dem jeweiligen Engagement die Bedürfnisfrage in den Vordergrund zu stellen ist, die Bedürfnisse des Spielplans, so handelt es sich also bei den beiden Baritonisten vor allem um den Ersatz für den abgegangenen Herrn *Scheidemantel* und für den doch auch nicht lange mehr bei uns verbleibenden Herrn *Perron*. Man kann schon heute sagen, dafs Herr Soomer sich als die wertvollere Kraft erweisen wird. Herr Zador ist ein routinierter und intelligenter Sänger und Darsteller, vielseitig verwendbar und immer am Platze, aber mehr eine utilité! Wenn er gerade im Spiel seine Stärke sucht und findet, so macht er eben schon aus der Not eine Tugend, weil er stimmlich den Höhepunkt überschritten hat. Ganz anders ist die Sachlage bei Herrn Soomer. Das Beste, was er besitzt, ist sein stimmliches Material. Sein Organ ist voll und üppig im Klang und von seltener Kraft und Ausdauer. Eine grofse darstellerische Intelligenz ist er nicht. Sein vielgerühmter Wotan hielt den Vergleich mit dem Perrons in der Auffassung, vor allem in der Durchgeistigung, nicht aus. Die Bayreuther Gestik mufste die von innen heraus gestaltende Kraft jenes Künstlers ersetzen. Aber Herr Soomer soll uns anscheinend auch noch Herrn Scheidemantel ersetzen helfen, der bekanntlich ein excellenter belcanto Sänger war und in den hohen italienischen Partien glänzte, als Rigoletto, Germont sen., Luna usw. Es erscheint uns fast noch fraglicher, ob er das können wird. Nicht als ob nicht die Stimme nach der Höhe ergiebig genug wäre, aber sie ist nicht für diese Aufgaben trainiert. Herr Soomer ist und bleibt in erster Linie Sprechgesang-Sänger, der deklamatorische Gesangstil seine Stärke. Man sieht also vorläufig der Entwicklung der Dinge im Baritonfach hier nicht ohne einige Skepsis entgegen. Unter den Tenoristen war es der unfreiwillige Austritt des Herrn *Burrian*, der eine klaffende Lücke rifs. Man mufste schleunigst aus den einfachsten Repertoire-Rücksichten einen Gastspielvertrag mit Herrn *von Bary* schliefsen, den man nach München abgetreten hatte, und auch Herrn Soot, einen quasi-lyrischen Tenor, hat man in Ermangelung einer besseren Kraft wieder engagiert. Herr *Löltgen*, der von Bremen zu uns kam, gewinnt ohne dies nicht recht Boden. Einen stimmlich zu grofsen Hoffnungen berechtigenden Aspiranten, Herrn *Michael Nasta*, einen jungen Rumänen, liefs man leider ohne weitres ziehen. Vielleicht weifs Köln etwas aus ihm zu machen. Auch Burrian war in Köln gewesen. — Im weiblichen Teil des Personals sind nicht minder empfindliche Lücken festzustellen. Selbst Frau *Wedekind* ist noch nicht ersetzt. Wir dachten, Fräulein *Elisa von Catopol*, aus Prag kommend, sei für sie in Aussicht genommen, weil sie als Gilda im „Rigoletto" seiner Zeit gastierte. Aber jetzt debütierte sie als „Madame Butterfly" und Freia („Rheingold"), also in Rollen, die eigentlich der Jugendlich-Dramatischen zukommen. — Im Fache der letzteren ver-

suchte man es zu wiederholten Malen mit Fräulein *Schott.* Aber ihre Elisabeth zeigte nur von neuem, dafs sie das nicht ist, was man braucht. Frau *Krull* ist also auch noch unersetzt, wenn auch eine oder die andere ihrer Rollen, z. B. die Marta im „Tiefland", dank ihrer Intelligenz Frau *v. d. Osten* singt und singen kann, so wenig stimmliche Chance sie dafür besitzt und so wenig rührend die Gestalt in ihren Händen wird. Für Frau *v. Falken*, die nach Bremen ging und eine der gröfsten Stimmen besafs, die wir jemals hörten, soll uns Frau *Forti* (früher in Dessau und Prag) als Hochdramatische gelten. Sie sang bisher die Sieglinde und die Elisabeth mit schon recht schreihafter Höhe und auch sonst gesanglich naturalistisch. Wir sind gespannt auf Partien wie Rezia („Oberon"), Donna Anna usw., deren Beseitignng hier dringend erwünscht ist. Wir werden also Vieles „abwarten" müssen, auch die noch in Aussicht genommene Vertreterin für das jugendlich-dramatische Fach, Fräulein *Sophie Wolf* von Köln.

Jedenfalls befindet sich die Dresdener Hofoper gegenwärtig in einem kritischen Stadium. Es handelt sich um nicht mehr und nicht weniger als um eine unbedingt nötige Verjüngung eines grofsen Teils ihres Künstlerpersonals.

Prof. Otto Schmid.

**Hamburg,** 1. Oktober. Der schon Mitte September begonnene Konzertwinter brachte als Hauptereignis das 25jährige Jubiläumsfest unseres unter Prof. Dr. *Barth* stehenden Lehrer-Gesangvereins. In einfachen schlichten Worten gibt die von *E. Lembke* im Auftrage des Vorstandes verfafste, prächtig ausgestattete Festschrift beredte Kunde von dem Ringen und Streben des seinerzeit verdienstvollen ersten Dirigenten *H. Chevallier* und weist dann auf die Tatkraft des ihm folgenden *Rich. Barth* hin, der die unter seiner künstlerischen Leitung immer gröfser gewordene Sängerschar zu der jetzigen gesanglichen wie musikalischen Vollkommenheit gebracht hat. Das Festkonzert, zu dem eine grofse Zahl auswärtiger Dirigenten und Vorstände der verschiedenen Vereine als Ehrengäste geladen, hatte wie nicht anders zu erwarten, einen choristisch glänzenden Erfolg. Sein Schwerpunkt ruhte in der einwandsfreien Ausführung der noch heute nach 50 Jahren jugendfrisch gebliebenen „Frithjof-Szenen" von Max Bruch und bestand weiter in dem herrlichen, feinnuanziert dargebotenen Tonsatz „Innsbruck ich mufs dich lassen" von H. Isaac (1450—1517), dem sinnvollen „Vom Rhein" von Bruch, Friedrich Hegars dramatisch belebter, ungemein schwieriger „Gewitternacht" und vor allen in Julius Rietz' „Morgenlied", dessen Vortrag die Krone aller Darbietungen bildete.

Aufser den öffentlichen Prüfungskonzerten unserer Konservatorien, die einen günstigen Verlauf nahmen, brachte der September zunächst noch zwei volkstümliche Konzerte des Vereins Hamburgischer Musikfreunde. Der erste brachte unter Prof. Dr. *Barth* u. a. eine schwungvolle Wiedergabe der italienischen Sinfonie von Mendelssohn und Mozarts Klavierkonzert D moll, technisch sauber vorgetragen von Hans Hermanns. Im zweiten Volkskonzert (Prof. *J. Spengel*), es war ein „Beethoven-Abend", erschien der feinsinnig musikalische Bremer Pianist *D. Bromberger* in der „Fantasie" mit Chor, Soli und Orchester und der Sonate „Appassionata". Als weitere Gaben brachte der genufsreiche Abend die Ouvertüre „Die Weihe des Hauses" und die zweite „Sinfonie". Am 29. September gab Prof. *A. Egidi* in der Dreieinigkeitskirche ein mäfsig besuchtes Konzert, bei dem der in Berlin angesehene Künstler von dem Tenoristen *A. Walter* unterstützt wurde. *Egidis* Vorträge, Werke von Bach, Reubke und Bartmufs, hatten unter der Ungunst der nicht ausreichenden Orgel zu leiden.

Prof. Emil Krause.

**Insterburg.** Das Königl. evang. Lehrerseminar Karalene bei Insterburg feierte am 26. und 27. September sein 100jähriges Bestehen, aus dessen Anlaß der Seminar-Musiklehrer *Rob. Fromm* mit dem Kronenorden 4. Klasse dekoriert wurde. Er spielte zum würdigen Abschluß des Festaktes das G moll-Klavierkonzert von Mendelssohn. Es war eine Prachtleistung des Orchesters das aus Seminaristen und Militärmusikern zusammengesetzt war. Der von Fromm geleitete Seminar-Männerchor, der einige Lieder vortrug, desgleichen der gemischte Chor des Insterburger Lehrervereins, Dirigent Herr Lehrer *Wiemer*, leisteten Achtungswertes.

Dr. mus. J. H. Wallfisch-Insterburg.

— Jahresfest des Organisten- und Kantorenvereines und des evangelisch-kirchlichen Chorverbandes der Provinz Sachsen zu Quedlinburg a. H. am 5. und 6. Oktober. Das Jahresfest der beiden genannten Vereine gab reiche Gelegenheit, besonders in das kirchenmusikaliche Leben der Stadt Quedlinburg einen Einblick zu tun. Bei einem liturgischen Gottesdienst in der hochgelegenen Schloßkirche St. Servatii ließ sich der von Kantor *Adolf Rinkleben* vor 20 Jahren gegründete und jetzt noch geleitete Schloßkirchenchor mit Kompositionen von Bach (Choral „Nun danket alle Gott") Rheintaler (84. Psalm), Reger (2 Choralsätze aus der Kantate „Meinen Jesum"). Ekkard (fünfst. Choral „Von Gott will ich nicht lassen") hören und erbrachte den Beweis, daß er eine tüchtige Schulung erfahren hat. Mit anspruchsvollen Orgelstücken von Bach und Karg-Elert zeigte der mitwirkende Organist *Theodor Fritz* technische Fertigkeit und natürlichen Sinn für Registermischungen, soweit es das etwas ältliche und nicht mehr ganz zuverlässige Orgelwerk der Schloßkirche zuließ. — Eine größere geistliche Musikaufführung in der Marktkirche machte mit dem Philh. Chore (Leitung: Organist *Gustav Baumfelder*) bekannt. Das Programm war ziemlich wahllos zusammengestellt, man vermißte jedweden Grund- bezw. Stilgedanken. Die Solisten (*Maria Brandt* und *Carl Arendt*-Gesang, *A. Bosse* Violine) steuerten bei, was ihnen gerade in den Kopf gekommen war, und der Chor sang bunt durcheinander kleine und größere Gesänge von Bach (Choral „Dir, dir Jehovah"), Becker, Baumfelder, Palestrina, Mendelssohn (43. Psalm), Woyrsch (Vaterunser aus dem Passionsoratorium). Von den Solisten erwies sich der Geiger *Bosse* künstlerisch am weitesten vorgeschritten. *G Baumfelder* errang als Orgelkünstler einen größeren Erfolg denn als Chorleiter. Das Orgelwerk der Marktkirche ist von *Röwer*-Hausneinsdorf erbaut und besitzt charakteristische Stimmen, die vorzuführen Herr Baumfelder jede Gelegenheit wahrnahm. —

Aus der Tagesordnung ist in erster Linie der höchst anregende, gedankenreiche Vortrag des Magdeburger Organisten *Busse* „Über liturgischen Gesang der Geistlichen und kirchlichen Sologesang" herauszuheben. Weil über diesen Gegenstand selten verhandelt ist, haben sich einseitige und falsche Ansichten über ihn gebildet. Ihm mangelt eine gesunde Fortentwicklung. Auch von dem liturgischen Gesang gilt, wie von aller Kirchenmusik, der Grundsatz: Er soll die Herzen erheben und erbauen. Man mache dem Altargesange seine Tonarmut zum Vorwurf, was nicht unberechtigt sei. Die Worte sollen in den Tönen ihren Stimmungsausdruck finden. Es muß dem Verlangen nach Melodie mehr entgegengekommen und mit dem Prinzip des Dauertones gebrochen werden. Der Altargesang kann in seiner jetzigen Tonarmut keine Befriedigung gewähren. Im zweiten Teile seines Vortrages behandelte der Redner den kirchlichen Sologesang. Auch die Urteile über dessen Wert sind widersprechend, und man sucht ihn vielfach von dem Gottesdienste fernzuhalten. Das geschieht in erster Linie aus folgenden Gründen: Er wirke dadurch störend, daß sich die allgemeine Aufmerksamkeit auf den Träger des Gesanges richte und 2. trete in ihm die Individualitat zu sehr in den Vordergrund. Beide Bedenken sind nach Ansicht des Redners nicht stichhaltig. Die Hauptfrage sei, ob der Sologesang kirchlich erbaue.

Und das könne er, wenn er in erster Linie textlich und musikalich wertvoll ist.

Nach einer Pause wurden die Verhandlungen fortgesetzt. Ehe in die Besprechung des Vortrages eingetreten wurde, nahm Konsistorialrat Falke das Wort und lud zur Freude der Versammlung die beiden Vereinigungen zu ihrem nächstjährigen Jahresfest nach Wernigerode ein, so daß man damit der nicht geringen Schwierigkeit über die Wahl des Tagungsortes überhoben war. Die Einladung wird dankend angenommen. Es wurde darauf die Besprechung des Vortrages begonnen, und zunächst nahm Organist Professor Werner-Bitterfeld das Wort, um festzustellen, daß nach seiner Ansicht der Vortragende den Altargesang zu sehr von der liturgischen Seite aufgefaßt und die Gesangsseite zu sehr betont habe. Er vertritt die Ansicht, daß der Altargesang mehr ein Sprechgesang ist. Er hält den Ausbau des Altargesanges nach der dramatischen Seite hin für das Richtige. Bezüglich des Sologesanges macht Schleevoigt-Erfurt auf den Unfug aufmerksam, der damit bei Trauungen häufig getrieben wird, und empfiehlt, energisch gegen den Solistengesang bei Trauungen Front zu machen. Seine Darstellungen fanden allgemeine Zustimmung. Prof. Werner will den Sologesang nicht zu sehr in den Vordergrund gestellt, sondern ihn vielmehr nur als Notbehelf angesehen wissen. —

Die Verhandlungen wurden mit Sachkenntnis von dem allverehrten Superintenden a. D. *Bethge*-Giebichenstein geführt. Eine Ausstellung von Musikalien und Büchern war mit der Tagung verbunden. —

Der Organisten- und Kantorenverein sowie der Chorverband können es sich mit als schönes Verdienst zuschreiben, wenn — wie jetzt allenthalben festgestellt werden kann — der edlen musika sacra großes Interesse entgegengebracht wird. Im letzten Jahrzehnt hat die Kirchenmusik fürwahr einen mächtigen Aufschwung genommen. Möchte es so weiter gehen! Paul Klanert-Halle a. S.

— „Franz Liszt“ heißt die Parole der diesjährigen Konzertzeit und diesem ist in der Hauptsache auch die soeben erschienene Nummer 105 der „Mitteilungen“ gewidmet. Mit der Abbildung seines Jugendbildnisses von Kriehuber geschmückt enthält das Heftchen einen begeisterten Aufsatz „Zum 100. Geburtstag von La Mara und von Alfred Heuß eine Abhandlung über die Sinfonischen Dichtungen, neben der Einführung in die Gesammelten Schriften Franz Liszts und Berichten über die Gesamtausgabe seiner musikalischen Werke. Außer diesem Liszt gewidmeten Teile ist Felix Weingartners neuen Werken eine ausführliche Würdigung zuteil geworden, ebenso der „Deutschen Messe“ von Otto Taubmann, der Geschichte des Oratoriums von Arnold Schering und nicht zuletzt den gesammelten Aufsätzen über Musik von Hermann Kretzschmar. Auf dem Gebiete der musikgesichtlichen Sammelwerke sind die Neuausgaben von Jacob Obrechts und Purcells Werken anzutreffen. Interessenten erhalten das Heftchen kostenlos, das auch die Bildnisse Felix Weingartners, des Gründers der Kirchenmusikschule in F. X. Haberls, Richard Wagners (nach Lenbach) und Brahms bei Dr. Fellinger bringt.

— *Franz Liszt* als Komponist eines Arbeiterchors. Nur ganz wenigen dürfte es bekannt sein, daß auch Franz Liszt, der ausgesprochene Liebling und Preund fürstlicher und hocharistokratischer Persönlichkeiten sein reges Interesse an den Bewegungen der 48er Jahre durch die Komposition eines Arbeiterchores bekundet hat. Die Komposition ist für Baßsolo und Männerchor geschrieben und wird durch die Verwalter des schöpferischen Nachlasses Franz Liszts, Breitkopf & Härtel in Leipzig, veröffentlicht werden.

— Das tapfere Schneiderlein Der Rektor des Leipziger Nicolaigymnasiums Dr. *Oskar Dänhardt* hat soeben ein dramatisches Kindermärchen in fünf Bildern vollendet, das am Leipziger Stadttheater und am Stadttheater in Kottbus die ersten Aufführungen erleben wird. Das dramatische Märchen, zu dem Kapellmeister Findeisen vom Leipziger Stadttheater die Musik schreibt, ist im Verlage von Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienen.

— Die Tonwortmethode. Der Leipziger Gesanglehrer *Gustav Borchers* ist von der Stadt Braunschweig berufen worden, die Einführung der Tonwortmethode von Carl Eitz, ergänzt durch seine eigene Stimmbildungspraxis, in die Städtischen Schulen Braunschweigs durch einen vierzehntägigen Kursus für die dortigen Schulgesanglehrer einzuleiten.

— Der Männergesangverein Gutenberg brachte unter Leitung des Herrn Franz de la Motte das Loewesche Oratorium Gutenberg im Gürzenichsaal zu Köln zur erfolgreichen Aufführung. Der Vereinschor — zu dem ein eigens für die Aufführung gebildeter Damenchor trat — leistete sehr Gutes.

## Besprechungen.

**Reger, Max,** Neue Kammermusikwerke. Op. 107, Sonate (B dur) für Klarinette (Bratsche) oder Violine und Klavier. Op. 109, Streichquartett (Es dur). Op. 113, Klavierquartett (D moll). Op. 103 a, Sechs Vortragsstücke (Suite A moll). Op. 117, Für Violine solo: Präludien und Fugen in H moll, G moll und E moll, und Chaconne (G moll). Berlin, Ed. Bote & G. Bock.

— — Op. 116, Sonate (A moll) für Violoncello und Klavier. Leipzig. C. F. Peters.

Gelegentlich der Hundertjahrfeier Robert Schumanns in Leipzig exzellierte der ausgezeichnete Pianist *Max Reger* als Vertreter der Klavierpartie in dieses großen romantischen Meisters Es dur-Klavierquartett. Als darauf Regers neue B dur-Sonate für Klarinette und Pianoforte (Op. 107) unter rühmlicher Anteilnahme Heinrich Badings ebendaselbst zur ersten Aufführung gelangte und außerordentlich starken wie auch herzlichsten Beifall erlangte, ward es recht klar, daß es von Robert Schumann zu Max Reger kein allzu weiter Schritt sei. Jean Paul sagte einmal, die Tonkunst könne dem Empfänglichen eine schöne „Innenfeier“ bereiten. Eine solche bedeutete dann auch jene Wiedergabe der genannten Sonate, der eine ganz wundersame Intimität der Stimmung innewohnt. Schon im ersten Satze reden die Töne gleichsam von Seele zu Seele, ist alles klingende Sprache, reinste und edelste Empfindung in auserlesenster Schönheit der künstlerischen Form. Hier und im Adagio ist der Inhalt auf das Vollkommenste durchgeistigt, oft wunderbar geheimnisvoll, dann auch wohl ab und zu leidenschaftlicher emporflammend, stets aber von unmittelbarster Wirkung und hellster Deutlichkeit des musikalischen Ausdrucks. Einen schönen Gegensatz macht zu dieser träumerischen Stille und oftmals poetischen Versunkenheit das scherzose Vivace, in dessen beiden Hauptteilen Gestalten wie Jean Pauls Vult und Walt oder Robert Schumanns Florestan und Eusebius mit fast greifbarer Deutlichkeit der Wahrnehmung auftauchen. Von diesem Stimmungsdualismus aber kehrt sich das Finale ab und dient der einheitlichen, durchaus abgeklärten Gefühlssprache, wie sie sich in der Ruhe, im schönen Verweilen kundgibt. Nach Inhalt, Form und Erfindung muß die Sonate ein Meisterwerk genannt werden.

Zu Max Regers glücklichsten Eingebungen gehört unfraglich das Es dur-Streichquartett (Op. 109). Es eröffnet sich dem allgemeinen Verständnisse ungleich leichter und schneller als das früher erschienene Quartett für Saiteninstrumente in D moll. Am kompliziertesten wohl erscheint der Eingangssatz mit seinem fast überreichen Gehalt an Themen und Motiven und der ausnehmend stark persönlich gefärbten musikalischen, oft auch beinahe rhapsodisch auftretenden Ausdrucksweise. Als ungemein feines Stück gibt sich das flinke, höchst kapriziöse Scherzo, das eine wahrhaft auserlesene kompositorische Miniaturarbeit aufweist und, ebenso kurz als niemals auf irgend einem Ruhepunkt verweilend, wie ein liebenswürdiger aber toller Spuk an dem erstaunten Hörer vorüberhuscht. Das folgende Largo birgt herrliche Gefühlsmusik in sich, die oft in echter, tief empfundener Lyrik ausströmt, oft aber auch mit leidenschaftlichem Schwunge sich emporhebt. Von ganz außerordentlicher Wirkung sind hier insbesondere jene Stellen, wo sich die Primgeige

in eintaktigem ariosen Rezitativ ergeht und von den anderen Instrumenten melodisch abhebt. Der musikalische Satz und die rein instrumentale Fassung und Einkleidung verdienen wiederum die vollste Bewunderung, denn eine jegliche Stimme spricht in diesem langsamen Satze gewichtig mit und ergeht sich in vollkommenster Selbständigkeit. Reger ist einer der größten Fugenmeister. So schließt er denn auch dieses Werk mit einer Fuge ab. Sie ist belebt von ungemeiner Lustigkeit; ihr Thema ist guten Humors und ihre gesamte Durchführung im vierstimmigen Satze bei aller harmonischen, chromatischen und modulatorischen Komplikation eine wahre Meisterleistung.

Als ein Werk von außerordentlich interessantem Gepräge erwies sich auch Regers Op. 113, das D moll-Klavierquartett, indem sich der Komponist der Chromatik rückhaltloser als je zuvor anheimgegeben hat, ein Umstand, der die unbedingte Reger-Nachfolge auch dem unbefangen und aufmerksam Hörenden immerhin einigermaßen erschweren mag. Zugegeben werden muß bis zu einem gewissen Grade, daß die positive Erfindung hier nicht so stark und völlig unmittelbar tätig war als in dem vorbesprochenen Es dur-Streichquartett Op. 109. Aber unwiderstehlich packen doch die in diesem Klavierquartett ausgelösten Stimmungen, denen gegenüber an das treffende Goethesche Wort erinnert werde, es sei unvergleichlich schwerer etwas über Musik niederzuschreiben als sie selbst zu machen oder gar bloß anzuhören. Denn Max Reger ist einer der absolutesten Meister und somit fällt es nicht leicht, seinen wahrlich oft recht vielfach verschlungenen Gedankengängen nachzuspüren. Der erste Satz des neuen Regerschen Klavierquartetts ist von einer düsteren, ins Große gehenden Energie, von vorwiegend sehr dunklem Tonkolorit und einer klanglichen Kraft und Ungestüm, die beide zuweilen die von Natur gegebenen Grenzen der Kammermusik überschreiten möchten. Mild wie schöner Abendsonnenschein berührt dagegen das Seitenthema, das freilich Leidenschaft und Unrast rücksichtslos überfluten. Bemerkenswert ist die von dem in Rede stehenden Klavierquartett ausgehende große und volle Klangschönheit. Am besten repräsentiert sich hier der rein sinnlich wohltuenden Klangwirkung nach der E dur-Larghetto, so edel und schön, daß man die an sich etwas kurzatmigen und aphoristisch ausgesprochenen Gedanken wohl gern mit in Kauf nimmt. Eine ganz eigenartig anmutende Groteske ist das Scherzo — es kommt einem vor wie das Kapitel einer Erzählung, das etwa ein Wilhelm Raabe in üblem Humor geschrieben haben könnte. Gewaltig sticht darin das als Trio auftretende Adagio, an sich mehr nur Stimmungsmoment als wirklicher Gedanke, von dieser seiner Umgebung ab. Fein gearbeitet und stark kapriziös ist das Finale, dessen zweites Thema wieder wie jene Seitenthemata der vorangegangenen Sätze überaus liebenswürdig und zart anmutet und sich an vielen Stellen wie eine höchst geistreich konzipierte exquisite Staccatostudie für das Pianoforte ausnimmt.

Sechs Vortragsstücke (Präludium, Gavotte, Aria, Burleske, Menuett und Gigue) enthält die A moll-Suite (Op. 103 A) für Violine und Pianoforte. Diese kleinen Kompositionen atmen streng klassischen Geist ohne jedoch das eigenartige Regersche Gepräge im Geringsten zu verleugnen. Ebenso ausgezeichnet wie der vollwichtige musikalische Gedankeninhalt ist die äußere, jenem vollkommen adäquate instrumentale Einkleidung. Da steht jeder Akkord, jede Note wohl an ihrem Platze, nirgends gibt es ein Zuviel oder Zuwenig und die feine Ökonomie der künstlerischen Mittel entspricht somit durch aus der Idee selbst. Von großem Ernste erfüllt sind die beiden langsamen Sätze, das Präludium mit seiner breit hinwallenden Melodie und das auf einen weicheren Gefühlston abgestimmte Adagissimo (A dur), wo die G-Saite ein so seltsam ergreifendes Lied anhebt und den Hörer mit starken Eindrücken erfüllt. Als liebenswürdige Vermittlerin zwischen diesen beiden Sätzen repräsentiert sich die energische F dur-Gavotte mit ihren scharfen Rhythmen und dem ausgesprochenen, in der A moll-Musette aufgestellten Gegensatze — ein eigenartiges Sätzchen, das sich in einer Art von Traumzustand verliert und auflöst. Zwei lustige Sachen sind die Burleske, die sich als ein humorvolles Kapitelchen darstellt und die luftig und behend aufflatternde Gigue, ein kleines Bravourstück, das sich durch Eleganz und Vornehmheit auszeichnet. Zuvor aber schlägt das an vorletzter Stelle erscheinende Menuett (F dur) noch etwas gewichtigere Töne an. Die beiden ersten Teile erfreuen durch gesättigte Klangschönheit; das Trio ist ein wenig leidenschaftlicher gehalten und hebt dadurch den ernsthafteren Charakter jener anderen um so deutlicher hervor. Hat der Komponist in dieser Suite auch der Violine den künstlerischen Hauptanteil gegeben, so geht doch, schon durch Regers ausgezeichnete polyphone Schreibart ohnehin bedingt, auch das Klavier keineswegs leer aus und bedeutet weit mehr als einen bloßen Begleitfaktor. Regers vortreffliche A moll-Suite ist somit als schönes Gegenstück zu der früher erschienenen Suite im alten Styl für dieselben Instrumente aufs lebhafteste zu begrüßen.

In den oben angezeigten drei Präludien und Fugen und der Chaconne für Solovioline (Op 117) hält der Geiger gleichsam ein Zwiegespräch mit seinem Instrument. Zugleich zeigt sich hier auf dem relativ doch tonlich und technisch begrenzten Gebiete Regers Meisterschaft der Handhabung des Satzes wie der Ausnutzungsmöglichkeit des Instrumentes wieder einmal glänzend. Es fügt und paßt sich in diesen Stücken alles und jedes dem stark herrschenden künstlerischen Willen an und Klang und Note sind gleichsam nur Symbole der musikalischen Idee, woraus sich zugleich von selbst ergibt, daß alles Virtuosenmäßige außer Betrieb gestellt ist. Eine jede dieser Kompositionen unterscheidet sich individualistischerseits auf das Bestimmteste von der anderen, allen gemeinsam aber ist scharfe Abgrenzung und Kürze der Ausdrucksweise. Die erste Komposition, Präludium und Fuge in H moll, weist, vollends im ersten Teile, eine gewisse melancholische Färbung der Tonsprache auf, untermischt mit einigen leidenschaftlichen Nuancen. Die folgenden (in G moll) präludiert starken Tons mehr balladenartig, wobei anfangs der Orgelpunkt auf der Tonika dem Ganzen ein sicheres Fundament verleiht. Die Fuge hält den angedeuteten Charakter fest und damit auch den Hörer in demselben Stimmungskreise befangen. Ein Perpetuum mobile ist das dritte Präludium (E moll), von eigenartig berührender Unrast und einer, fast an Eigensinn grenzender Konsequenz. Die folgende Fuge ist von musikalisch konsistenterer Fassung und zugleich, bedingt durch den gebotenen festen Strich, von nicht geringer Energie beseelt. Von jeher war Max Reger ein Meister der Variation und ihres Styls, was wieder durch die so überaus gehaltreiche G moll-Chaconne bestätigt wird. Dem ernsten, durch Größe des Ausdrucks schon stark hervortretenden Thema gliedern sich ausgezeichnet interessante Variationen an, die jenes in immer wechselndem, neufarbigem Lichte erscheinen lassen und eine schier ganz unerschöpfliche Quelle hervorragenden Genusses bilden. Vom Geiste getrieben, formt und bildet da der Tonsetzer unermüdlich aufs neue und des freudigen Schaffens will kein Ende werden. Die Zueignung der hier inhaltlich kurz skizzierten Kompositionen an einen Marteau, Ackroyd und Havemann macht zur Genüge offenbar, daß sie nur und ausschließlich für die Künstler gedacht und geschrieben sind.

Von besonderer Eigenart, aber doch ein Werk voll des Regerschen Geistes ist die A moll-Sonate für Violoncello und Pianoforte (Op. 116), eine viersätzige Tondichtung, darin sich der Rhythmus des Geistes mit dem edel sinnlichen Gehalte der Musik verbindet. Der Hauptsache nach walten milde, zart abgedämpfte Stimmungen vor. Schon das erste Allegro moderato ist ziemlich nachdenklicher Art, die sich vollends in dem so überaus schönen Seitensatz nachdrücklich kundgibt und des genießenden Hörers wachsende Teilnahme in Anspruch nimmt. Höchst originell gibt sich wieder das Scherzo, wo das Violoncello sich auf ein, der Tonleiter entnommenes Motiv förmlich kapriziert, eine melodische Bildung, die auch in dem anschließenden A dur-Trio eine gewisse Rolle weiterspielt. Eine schöne und tiefsinnige Melodie schlägt das Violoncello in dem E dur-Largo an und das Pianoforte gibt dazu eine breit sich aufrollende gewichtige Gegenstimme. Der Satz ist für einen Reger von relativer Kürze, aber von außerordentlich stark wirkender musikalischer Intensität. Eine heiterere Stimmung löst das Finale (Allegretto con grazia, A dur) aus, etwa in der Art des großen Beethoven, der ja auch nach manchem ernsten Spruch die künstlerisch veredelte Heiterkeit zu voller Aussprache gelangen läßt. Eugen Segnitz.

**Pfannschmidt, Heinrich,** Wechselgesänge für Chor und Gemeinde zum Gebrauch in Haupt- und Nebengottesdiensten.

Op. 25. Tonsätze von J. S. Bach, J. Eccard, B. Gesius, H. L. Haßler, M. la Maistre, M. Prätorius, L. Schröter und von H. Pfannschmidt. Göttingen, Verlag von Vandenhoeck & Ruprecht.

1. Abteilung: Lob- und Danklieder, Reformation, Buß- und Bettag, Totenfest. Preis Partitur 2 M netto. Stimmen: 1 Exemplar 40 Pf., 20 je 30 Pf., 50 je 25 Pf., 100 je 20 Pf. netto.

Dazu wird uns geschrieben: Beifolgende Sammlung möchte zur Bereicherung der kirchlichen Feiern beitragen, und zwar nicht nur der liturgischen und sogenannten Nebengottesdienste, sondern ganz besonders auch der Haupt- und Festgottesdienste. Den geeignetsten Platz würden diese Gesänge zwischen Glaubensbekenntnis und Predigt finden, also als Hauptlied im Wechsel zwischen Gemeinde und Chor. Auf diese Weise wäre es möglich, den Chor an einer Stelle mitwirken zu lassen, an welcher er sonst vom liturgischen Standpunkt aus vielfach den Zusammenhang durchbrechend empfunden wird.

Die Sammlung sieht davon ab, stets das ganze Lied zu bringen, da die an sich löbliche Absicht, den Gemeinden die Gesänge unverkürzt zu bieten, an der — bei allzuvielen Versen — eintretenden Ermüdung scheitern muß. Die Wechselgesänge können sich nur dann einbürgern, wenn sie maßvoll angewendet werden. Es müßte daher eine Auslese der Verse getroffen werden, mit dem Bestreben, einen inneren Zusammenhang herzustellen.

Für die Auswahl der Choräle konnten nicht allein die dazu vorhandenen klassischen Tonsätze bestimmend sein, sondern auch die Bedeutung der Melodien selbst für die Gemeinde; so mußten einige, welche — aus späterer Zeit stammend — keine bemerkenswerten Sätze aufwiesen, vom Herausgeber selbst bearbeitet werden, z. B. „Dir, dir, Jehova, will ich singen“, „Lobe den Herren, den mächtigen König“, „Jerusalem, du hochgebaute Stadt“ u. a.

Eine für Chor und Gemeinde gleich günstige Tonlage zu finden, war nicht immer ganz leicht: der Chor strebt in die Höhe, für die Gemeinde gilt das Gegenteil. Diese Schwierigkeit machte sich besonders bei Benutzung der hohen Bachschen Tonsätze geltend, da sie ein Transponieren häufig schwer vertragen. Es ist zu hoffen, daß der eingeschlagene Mittelweg für beide Teile gangbar ist.

Der vorhandene Orgelsatz erleichtert dem Organisten die Mitwirkung. E. R.

**Reimann, Fr.,** Op. 23, 37 rhythmische Choräle für gemischten Chor. Einzelpreis 75 Pf., in Partien von 20 Exemplaren à 50 Pf. Bunzlau i. Schl., Verlag von G. Kreuschmer.

Obwohl gegenwärtig kein Mangel an derartigen Sammlungen vorliegt, hat *Reimann* doch vorliegende Zusammenstellung unter Anlehnung an das neue Schlesische Gesangbuch von 1910 gemacht, um die Einführung des rhythmischen Choralgemeindegesanges vorzubereiten und dadurch den Kirchengesang zu beleben. Der Chorsatz ist — wie der Titel besonders hervorhebt — schlicht und einfach, so daß der Einübung keine sonderlichen Schwierigkeiten entgegenstehen. Die Sammlung ist in erster Linie einfachen Kirchen- und Schulchören dargereicht. Der öftere Gebrauch des $^{6}/_{4}$-Akkordes, wenn er außerhalb der Schlußformel, auch nur durchgehend auftritt, wirkt immer weichlich. Eine etwaige Neuauflage müßte darauf gebührend Bedacht nehmen, Druck und Ausstattung sind gut. Einfachen Chorverhältnissen zu empfehlen. E. Rd.

**Lobe, J. C,** Handbuch der Musik. Neunundzwanzigste, durchgesehene Auflage von *Richard Hofmann*. In Originalleinenband 1.50 M. Leipzig, Verlag von J. J. Weber.

Aus dem reichen Inhalte des bekannten Buches heben wir folgende Abschnitte hervor: Das Tonsystem, die Notenschrift, die Tongeschlechter, die Tonarten, das Tempo, der Takt, die Akkorde, die Modulation, die harmonische Figurierung und die nichtakkordlichen Töne, der Generalbaß, der Kontrapunkt, von der Nachahmung, vom Kanon, die Fuge, Grundzüge der musikalischen Gedanken, die vier Sätze des Streichquartetts als Grundform aller Instrumentalwerke, das Stimmenwesen, Übersicht der gebräuchlichsten Tonstücke, Vokalmusik, Instrumentalmusik, die Streich-, Blas-, Schlag- und Zupfinstrumente, die Orgel, vom kunstgemäßen Vortrag, von der Partitur.

Natürlich kann niemand auf Grund des Studiums dieses Buches Musiker werden. Für Musikfreunde aber, die im allgemeinen über die musikalische Theorie orientiert sein wollen, ist das Werk ein zuverlässiger und klarer Führer. E. R.

Aus dem Verlage Breitkopf & Härtel liegen vor:

**1. Liszt,** Fuge ed nos, ed salutarem nudem für Orgel von *A. H. Frieber* übertragen. Volksausgabe Nr. 2323.

**2. Schubert,** Stabat mater über den Text von F. G. Klopstock, für Sopran-, Tenor- und Baßsolo, gemischten Chor und Orchester, herausgegeben von *Georg Göhler*. (Nr. 3342).

**3a) Woyrsch, Felix,** Op. 54, Da lachte schön Sigrid, Ballade für Chor und Orchester.

**b) Bleyle, Karl,** Op. 13, Heilige Sendung, Text von Fritz Lienhard, für Tenor- und Baritonsolo, gemischten Chor, Knabenstimmen ad libitum und großes Orchester.

**c) Sibelius, Jean,** Op. 19, Impromptu, für Frauenchor und Orchester, Text von V. Reydberg.

Die Bearbeitung Nr. 1 bringt die eindrückliche Fuge zu mächtiger Geltung, setzt freilich einen vorzüglichen Spieler und ein hervorragendes Werk voraus.

Die Bearbeitung Nr. 2 ist wohl das Ergebnis einer Aufführung. Jedenfalls entspricht sie dem praktischen Bedürfnis. Das Werk enthält wundervolle, dabei leicht ausführbare Chöre, unter denen meines Erachtens Nummer 9 am meisten ergreift. Der erste Teil der Nummer 5 mit der Gegenüberstellung der Frauen- und Männerstimmen muß ebenfalls tief zu Herzen gehen. Nicht wirksam scheint mir dagegen der fugierte Chor Nr. 7, der fast wie eine Schularbeit klingt. Der Strich darin ist sehr geboten, wenn man nicht die ganze Nummer fortläßt. Die Wirkung des Ganzen ist nachhaltig schon beim Durchgehen des Werks am Klavier. Hoffentlich hat die Bearbeitung seine weitere Verbreitung im Gefolge.

*Woyrschs* Ballade stützt sich auf eine kräftige ansprechende Strophe, deren geringe Veränderung die Sänger leicht aufnehmen. Rhythmisch, modulatorisch und dem geforderten Stimmumfang nach bereitet das Werkchen dem Studium keinerlei Schwierigkeiten, seine Dankbarkeit steht außer Frage. Die gemischten Chöre werden gern danach greifen.

*Bleyles* „Heilige Sendung“ heischt nicht nur einen größeren Apparat, insbesondere einen wesentlich stärker besetzten Chor, die Komposition stellt auch musikalisch höhere Ansprüche, entsprechend dem trotz seines Wortreichtums keineswegs klaren Text. Denn Christus soll offenbar der Sendling nicht sein, der ein Gottesgedanke war, ehe „zu ihm eine Stimme geschah aus den Tiefen der Gottheit“, und ein Genie ist's auch nicht, wer wären die wenigen sonst, die „in die Höhe gejauchzt von kühnster Sehnsucht, durchbrechen in kraftvoll siegendem Fluge die Hülle des Sterns und eilen hinaus und kehren empor (?) in das All“? Solche Texte machen die Sänger leicht scheu, selbst wenn Lienhard ihr Vater ist. Bleyles Musik hat inneres Leben und ist nicht nur das Produkt geschäftlicher Mache. Rhythmisch entbehrt sie freilich der rechten Kraft, wie sie auch sonst die Vorbilder durchfühlen läßt. Ihre formelle Gewandtheit überrascht, der Chorsatz vermeidet homophone Bewegung, die Polyphonie ist aber nicht verzwickt. Die einzelnen Intervalle sind für Chorsänger öfters recht schwer zu treffen, an ihren Stimmumfang stellt Bleyle keine außergewöhnlichen Ansprüche. Wirksame Steigerungen sind möglich. Aufmerksamkeit verdient die Komposition jedenfalls.

*Sibelius'* über wenigen Grundharmonien aufgebautes Impromptu ist sehr sangbar und flüssig geschrieben und reizt den Hörer zum Mitsingen, ein Versuch, der freilich leichter erscheint als er ist, da diese Musik voller Eigenart ist. Ein sehr empfehlenswerter Frauenchor, geeignet für kleine wie für die größten Vereine.

Franz Rabich.

---



Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

# BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

**XVI. Jahrgang 1911/12.**

unter Mitwirkung namhafter Musikschriftsteller und Komponisten herausgegeben von Prof. ERNST RABICH.

**Nr. 3.** Ausgegeben am 1. Dezember 1911.

Monatlich erscheint 1 Heft von 16 S. Text und 8 S. Musikbeilagen. **Preis:** halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung. **Anzeigen:** 30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.






# Paul Kuczynski und seine Werke.

**Kritische Studie** von **Emil Liepe.**

### Zur Einführung.

Ehe die Leser sich durch *Emil Liepes* Aufsatz mit den Werken Kuczynskis beschäftigen, mögen sie etwas über sein Leben und seine Denkweise hören:

Paul Kuczynski ist am 10. November 1846 in Berlin geboren. Er besuchte dort das französische Gymnasium, das er Ostern 1866 mit dem Zeugnis der Reife verließ, um in Heidelberg und dann in Berlin Jura zu studieren. Auf Verlangen seines Vaters trat er in dessen Bankgeschäft ein und war bis zu seinem Ableben Inhaber der Firma Louis Kuczynski in Berlin, welche alsbald nach seinem am 21. Oktober 1897 erfolgten Hinscheiden, seiner ausdrücklichen letztwilligen Anordnung entsprechend gelöscht wurde. Seine Witwe verstarb kinderlos am 12. Mai 1902.

Paul Kuczynski war ein feingeistiger Mann, voll literarischer und musikalischer Neigungen; in den Kreisen von Schriftstellern und Musikern suchte und fand er Erholung und Genuß. Seiner Neigung entsprach nicht die rauschende Geselligkeit, sondern der intime, schöngeistige Verkehr. Die hochgebildete Gattin unterstützte verständnisvoll diese Bestrebungen. Beide waren musikalisch ungewöhnlich begabt und im Klavierspiel Künstler, Schüler von Hans v. Bülow und Tausig. Ihre musikalischen Leitsterne waren gleichermaßen Bach und Beethoven wie Liszt und Wagner.

Ein reicher Kreis von literarischen und musikalischen Freunden sammelte sich um das Ehepaar. Die hervorragende Bedeutung des Hauses Kuczynski für das Berliner Musikleben erhellt zur Genüge aus der einen Tatsache, daß dort die Musik zu Richard Wagners Walküre zuerst einem auserwählten Kreise vorgeführt worden ist. Wer die Wagnerfeindliche Stimmung kennt, die damals noch in Berlin alle Schichten der Gesellschaft durchströmte, wird in dieser Privataufführung, bei der die ersten Kräfte der Oper mitwirkten — am Flügel saß das Ehepaar Kuczynski — eine Großtat unerschrockener Überzeugungstreue erkennen, die für die Stellung der Wagnerschen Kunst in Berlin von bahnbrechendem Einfluß war. Bande inniger Freundschaft verknüpften Kuczynski mit Wilhelm Jensen, der seine bekannte „Hochzeitsmusik", Op. 45, dem Ehepaar Kuczynski zum Hochzeitstage, 21. März 1873, gewidmet hat.

Nicht minder nahe stand Kuczynski Albert Lindner, dem Schillerpreisgekrönten Dichter der „Bluthochzeit", der 1888 so tragisch in der Nacht des Wahnsinns endete. Lindners Geschick, mit hervorgerufen durch drückende Nahrungssorgen, rief schon damals in Paul Kuczynski die Gedanken und Pläne wach, die später von seiner Gattin in seinem Geiste durch die bekannte Stiftung verwirklicht sind.

Von dem vielseitigen und angeregten Verkehr im Kuczynskischen Hause und von der Wertschätzung und Verehrung, die das Ehepaar genoß, zeugen die 1901 erschienenen „Musiker- und Dichterbriefe an Paul Kuczynski" (Verlag „Harmonie", Berlin), zeugen die Worte, die Hans Land am Sarge Paul Kuczynskis sprach, und die Grabschriften, die Adalbert von Hanstein beiden Entschlafenen widmete.

Eine größere Auswahl seiner Kompositionen, namentlich Lieder und Gesänge, Chorwerke und zweihändige Stücke umfassend, ist in Henry Littolfs Verlage in Braunschweig (Nr. 2403—2412) erschienen.

(Aus den „Mitteilungen" des Vorstandes der Kuczynski-Stiftung.)

D. Red.

I

„Not und Sorge, du Schutzgöttin des deutschen Musikers,"[1] — die du ihm die Dornenkrone der Entbehrung und der Entsagung auf die Stirn drückst, die du ihn erstarken läßt unter den Geißelhieben deines Zorns und ihm den Blick frei machst von Irdischem, ihn erhebst in die reinen Gefilde des Idealismus — Not und Sorge, du grausame und doch du herrliche Herrin — du bist das Einzige, was *Paul Kuczynski* nicht kennen gelernt hat, wenigstens nicht zu der Zeit, wo der Jüngling zum Manne reifte, wo es ihm also zum Heil gewesen wäre, in deiner Zucht die Nerven zu stählen und in der Entbehrung den Trotz, und mit dem Trotz den Stolz der Selbsthilfe kennen zu lernen! Erst

[1]) R. Wagner, Ges. Schr. u. D. Bd. I, S. 90.

später, im reifen Mannesalter, wo Andere in der Schule des Lebens fertig dastehen, traf es ihn, — damals als er durch den Treubruch des Nächsten fast um sein ganzes Vermögen gebracht, gezwungen war, von vorn anzufangen und das aus eigner Kraft wieder zu erwerben, was er vorher ererbt besessen hatte. Damals lernte auch er sie kennen, die Sorge, die aufreibende, nervenzermalmende Sorge, und da erstarkte er innerlich und mit ihm seine Kunst; denn als er endlich nach langem, heißen Ringen wieder oben war und frei um sich blicken konnte, da war aus dem phantastischen Idealisten, aus dem liebenswürdigen Kunstschwärmer ein Philosoph, ein Dichter geworden, und da war das, was ihm seine Muse an Tongedanken spendete, mit ihm gereift und inhaltlich satt geworden. Da war er der, wie ihn seine letzten Werke zeigen, der Tondichter, der die Schlacken jugendlicher Unsicherheit abgestreift hatte, der aus einem Strebenden ein Reifer geworden war, einer, der im Begriff war, sich der Pforte zu nähern, die sich nur dem „Auserwählten" öffnet und durch die er sicher zur Vollendung hindurchgeschritten wäre, hätte ihm nicht der Tod sein ehernes: „Vollendet!" zugerufen. So mußte er hinweg in dem Augenblick, als er die Früchte einer ganzen Lebensarbeit zu ernten im Begriffe war, durfte sich nicht sonnen in dem Glück, etwas „Ewiges" geahnt und erschaut zu haben. Das ist die Tragik in dem Schicksal dieses Mannes, dem, von Glücksgütern umgeben, gerade das, um was ihn so Viele beneideten, sein materieller Wohlstand, zum Hemmnis wurde. Denn niemals wäre *Paul Kuczynski* so ungerecht, so maßlos einseitig von so Vielen beurteilt worden, wäre er ein armer Teufel gewesen, gezwungen, um sein täglich Brot zu schuften und am Hungertuch des Musikstunden-Gebens zu nagen. Aber so wurde ihm, wie einst dem sagenhaften König *Midas*, das Gold, das er besaß, zum Unheil; und wer es wagte, zu ihm zu halten, der geriet womöglich in den Verdacht, unter dem Einfluß seines Besitzes die Selbständigkeit des Urteils eingebüßt zu haben. Nur so ist es zu erklären, daß in der Fachpresse immer noch eine große Zurückhaltung in seiner Beurteilung herrscht. Grade deswegen soll hier, unbekümmert um etwaige absichtliche oder unabsichtliche Mißdeutung, der Versuch gemacht werden, *Paul Kuczynski* mit sachlicher Ruhe, sine ira et studio den Platz einzuräumen, der ihm gebührt, den eines ideal gesinnten, ernsten, und ernst zu nehmenden Musikers.

*Paul Kuczynski* war keiner von den „Großen", keiner von denen, die den Stempel ihres Geistes einer ganzen Epoche aufdrücken; nicht neue Bahnen aufzufinden, Bestehendes niederzureißen und Eigenes dafür hinzusetzen, war ihm beschieden; wohl aber hatte auch er sich ein Ziel gesteckt, ein hohes, ernstes: Eine Brücke wollte er schlagen vom Modernen zum Klassischen, den Geist und die neuen Ausdrucksmittel der *Wagner*schen Kunst mit der Formschönheit und der ruhigen Grazie der älteren Meister verbinden. So war er, ohne es zu wissen, einer von den Tausenden von Arbeitern, die bestimmt sind, mit den Erzeugnissen ihres Fleißes die ungeheure Kluft zu füllen, die für das Verständnis der großen Menge noch immer zwischen Bayreuth und der alten Schule gähnt.

*Kuczynski* war auch kein eigentlicher gelehrter Theoretiker. Von Hause aus als Pianist ausgebildet und hierin zu bemerkenswerter Fertigkeit gelangt, die selbst einem *H. v. Bülow* Worte der Anerkennung abnötigte, komponierte er nach Art vieler Klavierspieler anfangs drauf los, nicht nach der „Regel", sondern so „wie dem Vogel der Schnabel gewachsen war". Erst als 26jähriger nahm er, direkt auf *Bülows* Rat Unterricht im Kontrapunkt und der Komposition bei *Fr. Kiel.* Was er sich hier aneignete, befähigte ihn später zur Abfassung und Verarbeitung seiner großen Orchesterstücke, immer aber trat bei ihm das eigentlich handwerksmäßige Arbeiten zurück hinter dem ungenierten Musizier- und Erfindungstrieb des Pianisten. Auch sein Chorsatz, so gewandt und charakteristisch er oft ist, verrät immer den glänzenden Klaviertechniker, der über dem alles verschlingenden und verschmelzenden Vollklang seines Instruments das Gefühl und das Bewußtsein für den unerläßlichen „Zwang der Regel" verloren hat. Übrigens sei hier gleich vorausnehmend bemerkt, daß sich im Chorsatz *Kuczynskis*, auch noch in seinen letzten, besten Werken ein paarmal Stellen finden, die bei der Drucklegung der Werke ruhig, als wahrscheinliche Flüchtigkeiten in den Manuskripten, hätten eliminiert und mit einem Federstrich in korrekte Gestalt gebracht werden sollen. Der Pietät wäre hiermit viel eher Genüge geschehen, als Abbruch getan. Denn jeder, der einmal ein paar Notenblätter mit eigenen Gedanken vollgeschrieben hat, weiß, wie leicht beim raschen Niederschreiben, wo der Geist vorarbeitend nicht am Detail haftet, sondern das Ganze in sich zusammenfaßt, Flüchtigkeiten im Schreiben, ja selbst Entgleisungen in der Aufstellung eines Gedankens vorkommen können, über die er später beim Durchspielen stets mit unbeirrter Sicherheit hinwegsieht, ohne ihre Unkorrektheit zu bemerken. Hätte *Kuczynski* die Drucklegung seiner Werke selbst erlebt, so wäre er gewiß der Erste gewesen, der beim Korrigieren seiner Arbeiten solche Zufallsschnitzer bemerkt und abgeändert hätte.

*Kuczynskis* ganzes Kunstschaffen zerfällt in zwei große Abschnitte, die sich scharf voneinander scheiden, auch durch einen längeren Zeitraum voneinander getrennt sind. „Vor" und „nach der Katastrophe" könnte man sie benennen. Der Keulenschlag, der ihn um das Jahr 1881 herum traf, als er durch Bubenhand fast um sein ganzes

Vermögen gebracht wurde, — er, der im Wohlstand Aufgewachsene, der sich nun urplötzlich durch seine Vertrauensseligkeit nahezu vis-à-vis de rien sah, — wäre wohl geeignet gewesen, auch den Stärksten zu Boden zu schmettern. *Kuczynski* hielt den Schlag aus, und ohne rechts oder links zu schauen, ging er dran, „mit seinen heilen Gliedern und dem geretteten Namen" wieder aufzubauen, was ihm böswillig zerstört war. Daß er mehr war als vielleicht Mancher von ihm geahnt hatte, daß er ein eiserner, ehrenfester Charakter war, das zeigte er in jenen Jahren. Und es gelang; er kam Schritt für Schritt wieder hoch, und als er „oben war", da wurde ihm als höchster Lohn auch seine Muse, die lange vernachlässigte, wieder treu, und sie trat zu ihm, als eine reifere, innerlichere, denn vorher. Was *Kuczynski* in seiner ersten Schaffensperiode, bis zum Zusammenbruch geschrieben hat, darf man getrost zusammenfassender Weise als Vorstudien und Vorarbeiten zu dem späteren Lebenswerk bezeichnen. Selbst seine „Ariadne", sein Lieblings- und Schmerzenskind, so viel Schönes und Gelungenes sie auch enthält, ist nur eine — wenn auch der obersten Stufen, die zu dem stolzen Bau führen, den er am Abend seines Lebens errichten durfte.

*Kuczynskis* kompositorische Tätigkeit umfaßt Klavier-, Solo- und Chorgesangswerke, Orchesterwerke und größere Chorwerke mit Orchester. Seine Werke sind größtenteils in den Verlag *H. Litolff* (Braunschweig) übergegangen, leider jedoch nicht mit Opus-Zahlen erschienen, so daß man betreffs der chronologischen Reihenfolge bei manchen auf Vermutungen angewiesen ist, während über andere wieder in seiner Schrift „Erlebnisse und Gedanken" (Berlin, Concordia) wie in den von *A. v. Hanstein* im Harmonie-Verlag, Berlin veröffentlichten hochinteressanten „Musiker- und Dichterbriefe an *Paul Kuczynski*" Aufschlüsse gegeben werden. Seine ersten kompositorischen Versuche (auch die veröffentlichten) fallen wohl sicher in das Gebiet, auf dem er sich am meisten zu Hause fühlte, in das der Klavierkomposition. Hier arbeitete er schon zu einer Zeit, — und immerhin nicht ohne Erfolg — wo er mit der musikalischen Regel de tri noch wenig vertraut war. Seine Klavierwerke sind in einem Gesamtband unter dem Titel „sämtliche Stücke für Piano solo" in der Collection Litolff (Nr. 2403) erschienen. Im Anschluß an zwei derselben, die „Carnevalswalzer" und das „Phantasiestück", die ihm der damals 25jährige Komponist übersendet hatte, schrieb *Hans von Bülow*, der seine pianistische Ausbildung geleitet hatte, am 24. Juli 1872 an ihn und gab ihm den Rat zur „Erlernung der Kunstgriffe des Metiers" einen Kursus in Harmonie und Kontrapunkt bei *Fr. Kiel* durchzumachen, — ein Rat, den *Kuczynski* tatsächlich kurz darauf befolgte. —

Der 11 Nummern umfassende Band (sämtliche Stücke) beginnt mit „fünf lyrischen Blättern", an die sich „zwei Kinderstücke" anschließen. Die kurzen, anmutigen und anspruchslosen Stückchen enthalten im wesentlichen die Keime alles dessen, was später bei *Kuczynski* charakteristisch ist. Mit greifbarer Deutlichkeit prägt sich schon hier eine Vorliebe für sinnfäliige melodische Gestaltung aus, die, so sehr sie auch bestrebt ist, sich dem Ohre einzuschmeicheln, doch mit sicherem Taktgefühl alle vulgären Wendungen vermeidet; auch das Streben nach aparten und doch nicht gekünstelten harmonischen Gebilden ist unverkennbar, zugleich aber auch jene Sorglosigkeit in der Erfindung, die *Kuczynski* selbst in seinen allerletzten Werken nie hat ganz abstreifen können, und die ihm oft Wendungen in die Feder laufen ließ, die verzweifelte Ähnlichkeit mit Gebilden anderer Meister (vornehmlich *Wagner*, *Liszt* und auch *Jensen*) hatten, und die doch mit kleinen, unbedeutenden Abänderungen ein viel eigenartigeres Gepräge bekommen hätten. Interessant ist es, mit Bezug hierauf in jenem vorher zitierten Bülow-Briefe zu lesen, wie der Meister ihm den Rat gibt „die gar zu auffällige Reminiscenz an *Schumanns* Widmung in: ‚Er ist ja mein' usw. zu eliminieren". —

Der absolute musikalische Wert dieser ersten 7 Stücke ist naturgemäß ein bescheidener, es ist aber sehr brauchbares Studienmaterial für vorgeschrittene Anfänger und als solches einer ganzen Reihe bekannter und pädagogisch bewährter Unterrichtswerke ebenbürtig an die Seite zu stellen. Als besonders gelungene, melodisch reizvolle Nummer sei hier Nr. 5 der lyrischen Stücke (B dur) genannt.

Schon die jetzt folgende Romanze (E dur) ist harmonisch wesentlich vertieft und läßt einen entschiedenen Fortschritt in der Faktur erkennen. Sie ist ein gutes, wirkungsvolles Salonstück, in dem auch die rein klangliche, der Klaviertechnik abgewonnene Ausbeute eine reichere ist.

Von der dann folgenden Klavier-Sonate in Cmoll sind die beiden Innensätze, der 2. u. 3. separat als „Andante und Scherzo" bei *A. Deneke* in Berlin erschienen. Es ist wohl mit Sicherheit anzunehmen, daß *Kuczynski* zu den beiden ihm lieb gewordenen Stücken die Außensätze später hinzugefügt hat, um sie so zu einer Gesamtarbeit, einer fertigen Klaviersonate zu vereinigen. Manches spricht hierfür, vor allem auch der Umstand, daß das Scherzo eigentlich eine räumliche größere Ausdehnung aufweist, als dies bei der Klaviersonate klassischen Gepräges gemeinhin der Fall ist. — Trotzdem macht das Werk einen durchaus einheitlichen Eindruck, wenn auch zunächst den einer Studien-Arbeit; hiermit soll nicht etwa gesagt werden, daß ihn irgendwie etwas Schülerhaftes an-

haftet, aber gerade die knappe, plastische Hinstellung der einzelnen formellen Abschnitte mutet direkt so an, als wenn der Komponist hier eine Arbeit zu seiner Übung vorgenommen hätte, um Gewandtheit und Routine in der Handhabung der „Kunstgriffe des Metiers" zu erlangen. Vielleicht ist die Sonate direkt eine Frucht des *Kiel*schen Unterrichts. Daß sie trotzdem so geworden ist, daß nicht nur der Komponist selbst, sondern auch die musikalische Welt Interesse dafür haben kann, spricht für das Talent ihres Autors. Erfreulich an ihr ist besonders der frische Ton und der Schwung, der speziell in den beiden Außensätzen herrscht, während sich der zweite Satz durch weiche Melodik und das Scherzo durch rhythmische Abwechslung auszeichnet.

Es folgen jetzt die 10 unter dem Titel Karnevalswalzer veröffentlichten Tanzstücke, die *Bülow* in seinem Brief erwähnt. Es sind frische, lebendige, mit Sorgfalt von allen Auswüchsen niederer Tanzmusik ferngehaltene Tonstücke, die gut klingen und zeigen, daß der ernstgesinnte, für die höchsten Aufgaben der Tonkunst begeisterte Komponist doch auch Gefallen an der Heiterkeit der Kunst fand, und Sinn genug dafür besaß, um sich auch auf dem leichtgeschürzten Gebiet des Tanzes mit Erfolg zu versuchen.

Das folgende „seiner geliebten Braut" gewidmete „Phantasiestück" (fis dur) auf das *Bülow* in seinem Brief ebenfalls Bezug nimmt, trägt als Motto an der Spitze einen Vers aus „dem Buche Edlitam":

„Bald klingt's wie laute Mahnung
Vergangner schöner Zeit,
Und bald wie leise Ahnung
Zukünftiger Seligkeit!"

Es ist ein zartes, träumerisch schönes Musikstück, dessen weiche, zu Herzen gehende Melodik bereits unverkennbar *Kuczynski*sche Gesichtszüge trägt. Mit dem poetisch zarten Anfang kontrastiert trefflich ein schwermütiger Moll-Teil, der in Es moll beginnt, am Schluß das Hauptthema in E dur in glänzendem fortissimo wiederkehren läßt und sich allmählich in die Anfangsstimmung und -Tonart zurückfindet, in der das sinnige Musikstück in charakteristischer Weise zum Abschluß geführt wird.

Die nächste Nummer ist eine Humoreske in D dur, ein kraftvolles, ansprechendes Tonstück, dessen Humor allerdings etwas Hausbacknes an sich hat, aber durch einen Ton breiter Behäbigkeit für den eigentlichen Mangel an zündendem Esprit entschädigt. Gleichwohl ist es ein achtbares und bei gutem Vortrag auch wirkungsvolles Musikstück. Wie kein anderes ruft es stellenweise die Erinnerung an die Musik seines Freundes *Jensen* (alt Heidelberg) wach, eine Reminiszenz, die dem Komponisten übrigens später noch einmal, in dem Nachspiel zu seinem „Wanderlied" (von Scheffel) in die Feder läuft. Ein paarmal guckt freilich auch Papagenos verschmitztes Antlitz mit dem Schloß vor dem Mund zwischen den Noten hindurch. Schade, daß dem Komponisten diesbezüglich nicht öfter von wohlwollenden Kunstgenossen, wie weiland von *Bülow*, Winke zur Abstellung solcher, meist leicht zu beseitigender „lapsus" gegeben worden sind. Gewiß hätte er manches beseitigt und wohl auch für die Zukunft zu vermeiden gelernt.

Die beste Nummer des ganzen Bandes sind die „Variationen über ein Originalthema" (g moll). Zu dem schlichten, aber ausdrucksvollen Thema hat *Kuczynski* eine Reihe von 12 Variationen geschrieben, die seine Erfindung, wie sein technisches Können in bezug auf Verarbeitung und Umgestaltung eines Gedankens in höchst günstigem Licht zeigen. Sehr zugute kommt ihm dabei seine bemerkenswerte Herrschaft über das Solo-Instrument, für das er demnach in erhöhtem Maße befähigt ist, neue Klang- und Spielkombinationen zu erfinden. Seine Ausbeute des harmonischen, rythmischen und melodischen Gehalts, der in dem Thema verborgen ist, ist reichhaltig und verdient Anerkennung. Es ist das erste seiner Werke, das über das Niveau einer bloßen Studienarbeit hinweg ragt und Bedeutung als Kunstwerk an und für sich verdient.

Der „Pantomimische Tanz" aus dem II. Akt der unvollendeten Oper Margrita (auf die wir später zurückkommen werden) zeigt prägnante, charakteristische Motive und trägt in Erfindung und Art der Aufstellung reifere Züge, während das nachfolgende Stück der „Nachklang" eine interessante Studie ist, in der der Komponist Motive aus seinem Lieblingswerk, der Ariadne, zu einer Art Fantasie verwoben hat, die doch auch als selbstständiges Tonstück eine gewisse Berechtigung hat.

Mit *Kuczynskis* mehrfach in Konzerten gespielten Intermezzo (a dur), einem nicht übermäßig schwierigen, aber dankbaren, durch Grazie und Pikanterie ausgezeichneten Klavierstück, das seines liebenswürdigen Inhalts wegen der Beachtung aller konzertierenden Klavierkünstler empfohlen sei, schließt der Band.

Der nächste Band (Nr. 2404) enthält noch drei Klavierwerke *Kuczynskis* in 4 händigem Arrangement von *H. Franke*. Die beiden ersten Werke „Variationen über ein Originalthema" und Einleitung und Fuge" sind original für Streichquartet, das letzte, eine Reihe von Ländlern, ursprünglich für Orchester geschrieben.

Ähnlich, wie sein Variationenwerk im vorigen Bande ist auch dieses eine beachtenswerte Arbeit. Mehr, als in allen andern Werken, zeigt der Komponist in diesen beiden Nummern, daß er doch recht viel gelernt hat. Ungekünstelt und doch

kunstvoll gestaltet, fließt der polyphone Tonstrom dahin, und vereinigt Geist und Kenntnisse mit reicher Erfindung in glücklichstem Maße. Schade, daß gerade diese beiden Variationenwerke noch so wenig bekannt sind, sie verdienten es, öfter zu Gehör gebracht zu werden!

Eine ebenfalls respektable Arbeit, aber doch wieder mehr eine dem Selbstzweck dienende Studie, ist die Einleitung und Fuge (wohl eine Folge des *Kiel*schen Unterrichts) in der der junge Künstler bestrebt war, sich von der Fessel des Zwanges nach Möglichkeit zu befreien, und in dem alten Prokrustesbett der Fuge neues freies Leben erblühen zu lassen. Die gediegene, ernste Arbeit verdient Anerkennung, wenngleich wohl nicht zu verkennen ist, daß hier das Vollbringen hinter dem Wollen zurückgeblieben ist.

Die letzte Nummer, die teils lustigen, teils gemütvollen Ländler sind das Pendant zu seinen Carnevalswalzern. Rein musikalisch stehen sie wohl noch etwas höher als jene und zeigen aufs neue, wie *Kuczynskis* Muse damals ein durchaus sonniges, liebenswürdiges Gepräge trug, und auch einen derben Spaß und naiv-fröhliche Ausdrucksweise nicht verschmähte.

Die Originalfassung des Werkes für kleines Orchester ist bei *Deneke* (Berlin) erschienen. Die Partitur (die Hörner sind merkwürdigerweise noch nach altem Brauch in E notiert) zeigt, daß der Komponist Sinn und Geschick auch für orchestrale Klangkombinationen besitzt und den klugerweise auf ein kleines Maß reduzierten Orchesterkörper zu allerhand netten und charakteristischen Effekten auszunutzen versteht.

Unter dem Titel „Sämtliche Lieder und Gesänge" (revid. v. *H. Franke*) ist als Nr. 2406 in der Litolffschen Ausgabe ein Band Sologesänge mit Pianof.-Begleitung erschienen. Er bringt im ersten Teil 23 Lieder, die im Inhaltsverzeichnis den Untertitel „Aus jungen Tagen" tragen, während der zweite nur Werke bringt, die in *Kuczynskis* letzten Lebensjahren entstanden sind, sich von jenen Erstlingen seiner Muse also nicht nur der Zeit nach, sondern ganz wesentlich auch durch eine schon fast zur Reife entwickelte Tonsprache scheiden. — Wie alles, was *Kuczynski* vor dem großen Umsturz seines Schicksals geschrieben hat, zeigen auch die Lieder „aus jungen Tagen" ein ungemein liebenswürdiges, sympathisches Äußere. Die Singstimme ist mit anerkennenswertem Geschick behandelt; bei aller Feinheit der Diktion werden ihr doch stets stimmlich ergiebige, wirkungsvolle Stellen zuerteilt; sie wird nie durch wüstes Toben der Begleitung erdrückt, sondern schwebt darüber, führend und den Ausdruck bestimmend. Es sind somit echte Lieder, im alten, guten Sinne, etwa in *Franz*scher Manier gehalten. Daß dabei auch manches Ungelenke und im Ausdruck noch Unfertige mit unterläuft, sei nur der Vollständigkeit wegen registriert; verwunderlich wäre es ja beinahe, wenn es nicht der Fall wäre. Von diesen 23 Liedern sind besonders die ersten sieben (zu Texten verschiedener Dichter) sympathisch durch zarte Innigkeit und freudigen Schwung, während der dann folgende Zyklus *Heine*scher Lieder weit mehr den Eindruck des Unfertigen macht. Fatal wird ja für letztere immer der Vergleich mit den bekannten Schöpfungen unserer großen Liedermeister, besonders *Rob. Schumanns* sein. Von den ersten Liedern sei besonders als ausdrucksvolles und sehr wirkungsvolles Stück Nr. 2 erwähnt „So hat noch niemand mit mir getan"; freilich wäre es wohlgetan gewesen, dieses schöne Lied $^1/_2$ Ton tiefer zu veröffentlichen, es würde dann wesentlich günstiger liegen, während es jetzt in cismoll für hohe Stimmen stellenweise unbequem tief liegt, dagegen für tiefere Stimmen (Mezzo- Sopran) doch die Schlußstelle mit dem hohen gis nur schwer erreichbar ist. — Ferner sei das seelenvoll innige Lied Nr. 4 „Ich bin mit meiner Liebe vor Gott gestanden" und das leidenschaftlich bewegte Nr. 6 „Die Nacht ist feucht und duftig" mit Auszeichnung erwähnt. — Auch die beiden Lieder, aus Dramen von *Alb. Lindner*, die den Schluß des ersten Teils bilden, verdienen es ihrer gemütvollen Tonsprache wegen in der Öffentlichkeit bekannt zu werden.

Der Vollständigkeit wegen sei hier gleich noch der „Hochzeitsgesang" für 4stim. gem. Chor und Harmonium genannt, den *Kuczynski* nach Worten *Rückerts* komponiert hat. Der einfache aber stimmungsvolle Gesang zeigt, daß der Komponist auch in der Beherrschung des schwierigen Chorsatzes und seiner charakteristischen Verwendung schon damals ganz respektable Fertigkeit besaß. Ein paar kleine Flüchtigkeiten in der Führung der Singstimmen (Oktaven-Verdopplung zwischen Sopran und Baß und später mal eine harmonisch etwas problematische Stelle) hätten bei der Drucklegung ruhig abgeändert werden sollen. Bis auf diese Kleinigkeiten ist der Chorsatz tadellos. Das weihevolle Stück dürfte sich schon seiner schlichten Einfachheit und der tiefinnigen Worte Rückerts halber trefflich für die Gelegenheit, zu der es geschrieben ist, eignen.

Hiermit ist die Zahl der Jugendwerke *Kuczinskis* erschöpft, bis auf die Ariadne, sein umfangreichstes Werk überhaupt, das aber gleichwohl der Zeit nach noch in jene sorglos heitere Schaffensperiode fällt, zu der es sich auch seiner geistigen Reife nach bekennen muß. In ihm hat der *Kuczynski* der ersten Periode bei weitem sein Bestes gegeben; die musikalische Einkleidung und Ausmalung ist mit großer Liebe und Fleiß fertig gestellt und was ihm damals zu erreichen möglich war, hat er als Musiker erreicht.

Zu dem bei *A. Fürstner* in Berlin im Klavier-

Auszug erschienem großen Chorwerk Ariadne hat *Hans Herrig* (nach *Herder*) den Text gedichtet. Die Sprache selbst ist poetisch und verrät den gebildeten, fein empfindenden Literaten. In der Zusammenfassung des Stoffes aber zu einem dichterischen Ganzen hat *Herrig* keineswegs das Richtige getroffen. Und wenn die Ariadne bisher nicht den Erfolg und die Verbreitung gefunden hat, die ihr wohl gebührte, so liegt dies sicher zum größten Teil an der ungeschickten stofflichen Unterlage. Selbst bei einem für den Konzertsaal geschriebenen Chorwerk, das also gänzlich auf szenische Darstellung verzichtet, muß doch — das verlangt der heutige Geschmack — etwas Handlung vorliegen und etwas, was so aussieht, wie eine dramatische Entwicklung. Zwischen dem 2. und 3. Teil der *Herrig*schen Ariadne aber klafft eine breite Lücke, die durch nichts überbrückt ist; ihre beide Teile stehen nur ganz lose, und in ganz äußerlicher Weise in Zusammenhang. Wir sehen Ariadne, die eben unsere ganze Sympathie gewonnen hat, da sie von Theseus verlassen, den Tod in den Wellen gesucht hat, plötzlich im Olymp von der Erscheinung des Bacchus bezaubert, diesem sich vermählen. Hier fehlt jedes Bindeglied seelischer Vermittelung und dafür hätte eben der Dichter sorgen müssen, dem es oblag, die Vorgänge der antiken Mythe in einen dramatisch sich entwickelnden Zusammenhang zu bringen. Der ganze 3. Teil enthält nichts, als Freudengesänge der Bacchanten und ein paar Gesänge der beiden Solo-Figuren. Keine Steigerung der Gefühle und Situationen und damit auch keinen Höhepunkt des Werks! Auch in den beiden ersten Teilen ist die Handlung mehr, wie dürftig. Ariadne ist durch einen Traum in bange Sorge versetzt; Athene ist ihr erschienen und hat zornig sie, die Kreterin von den Gefilden Athens zurückgewiesen. Während sie angstvoll dem Theseus ihr Leid klagt, schläft sie sonderbarerweise ein. Da naht Kalchas und verkündet dem bestürzten Theseus, die erzürnte Athene verlange tatsächlich, daß er die Kreterin aufgebe. In Liebesschmerz küßt Theseus die schlummernde Ariadne und schläft darüber — so unglaublich es auch klingt — selber ein. Im Schlaf wird er auf das Schiff gebracht, das mit ihm den heimischen Gestaden zusegelt. Ariadne erwacht, sieht sich verlassen und stürzt sich ins Meer. — Zu dieser kärglichen, durch kein Beiwerk ausgeschmückten Handlung, schrieb *Kuczynski* eine Musik, die bei weitem das Beste ist, was er nach dem Stand seiner damaligen musikalischen Entwicklung zu leisten vermochte, die aber dennoch die vielen Mängel der Dichtung nicht auszugleichen imstande war. Vor allem war es wieder seine Sorglosigkeit in der Erfindung, die ihm öfters deutliche Anklänge an schon Vorhandenes mit unterlaufen ließ. So ist das breite Vorspiel zu dem 1. Chor, die Eröffnung des ganzen Werkes, gespickt mit Reminiszenzen an das Rheingold-Vorspiel, dessen Wellenfiguren und aufsteigende Akkorde auch hier erklingen. Zu bemerkenswerter Höhe des Ausdrucks steigert sich *Kuczynskis* Musik dagegen im 2. Teil, da, wo die aus dem Schlummer erwachende Ariadne vergeblich nach Theseus ruft und endlich zu der entsetzlichen Gewißheit kommt, daß sie von ihm grausam verlassen ist. Hier fand der Komponist Töne wahren Gefühls, und es gelingt ihm, die Zuhörer mit sich fortzureißen; auch der sich an diese machtvolle Szene anschließende Chor der Meergeister ist trefflich gelungen und gibt dem Teil einen sehr stimmungsvollen Abschluß. Wirkungsvolle Musik enthält auch der 3. Teil; vor allem merkt man deutlich das Bestreben, charakteristische Wendungen für die den Gott Bacchus umgebende Menge zu finden. So sind das Vorspiel und der Tanz der Bacchanten recht glücklich geratene Nummern. Im allgemeinen dagegen sind in der Ariadne das Wirksamste die Solo-Nummern, wogegen es den Chor-Nummern noch an Wucht und Schwung fehlt. Musikalisch betrachtet ist das ganze Werk eine hochachtbare Arbeit, die dem Talent und dem Streben des Komponisten wahrlich ein ehrenvolles Zeugnis ausstellt. Und wenn ich auch keineswegs gegen die Schwächen des Werkes blind bin, sie im Gegenteil offen aufgedeckt habe, so ist es doch meine feste Überzeugung, daß die Ariadne *Kuczynskis* musikalisch den Vergleich mit manchem andern weltlichen Chorwerk aushält, das vielleicht unter dem Druck der Persönlichkeit seines Autors, jahraus, jahrein zur öffentlichen Aufführung kommt.

Kurze Zeit nach der Erstaufführung seines Werkes in Berlin, traf ihn der „Blitzstrahl" aus wolkenlosem Himmel, der zunächst alle seine künstlerischen Pläne vernichtete und seine ganze Energie herausforderte, um sich und die Seinen über Wasser zu halten. Mit ihm aber wurde zugleich das Werk getroffen, das er seit längerer Zeit schon in Arbeit hatte, eine Oper Margrita, zu der er den Text selbst verfaßt hatte und deren Komposition bis zu Anfängen des 2. Aktes gediehen war. Damals, als seine Ariadne aufgeführt wurde, war er in vollster Stimmung der Empfängnis; die Musik floß ihm zu, wie ein reißender Strom — einmal gehemmt und tödlich getroffen, hat er es nie wieder über sich vermocht, mit Ernst an die Vollendung der so furchtbar unterbrochenen Arbeit zu gehen, sie war und blieb ein Torso. Das ist menschlich und künstlerisch verständlich und berechtigt, wenn es auch bedauerlich bleibt. — Vielleicht war es auch für ihn gut so und hat ihn vor schwerer Enttäuschung bewahrt. Denn ob er das Zeug dazu gehabt hätte, ein lebensvolles Bühnenwerk zu schreiben, das ist weder aus dem poetisch reichen und im sprachlichen Ausdruck viel

Schönheiten enthaltenden Text, noch aus dem uns von seiner Hand hinterlassenen Torso der Musik zu ersehen. Ein Bühnenwerk verlangt in allererster Linie Kenntnis des Theaterwesens mit all seinen Praktiken und Kniffen. Schon oft sind gute Musik und guter Text an der bühnenunwirksamen Anlage des Ganzen gescheitert. Von der Musik zur Margrita habe ich durchweg den Eindruck, daß sie zu fein fürs Theater ist. Hier sind gröbere Pinselstriche vonnöten, um in der nötigen Perspektive die gewollte Wirkung zu erzielen. Vornehm und geistvoll, wie *Kuczynskis* ganzes Wesen, Streben und Wirken, ist auch diese hochachtbare musikalische Arbeit; aber sie ist zu konzertmäßig geformt und ersonnen. Das zeugen die vielen langen Einzelgesänge und die vielen, an die alten Opernschablone erinnernden Chornummern. Daß er grade in diesen rein musikalisch sein Bestes gegeben hat, ist eine erfreuliche Konsequenz seiner ganzen Veranlagung. *Kuczynski* war zu sehr Lyniker, um die detaillierte Kleinkunst des Konzertpodiums aufzugeben, und die ist es, die im Rampenlicht der Szene nicht zur Geltung kommt. Von der Musik zur Margrita ist als musikalisch besonders gelungen zu erwähnen neben den anmutigen Wechselgesängen der 4 Mägde, besonders die der Friedrune zuerteilten Gesangsnummern und die stellenweis sehr charakteristischen Chöre des Kampfspiels am Anfang vom II. Akt. Von den wenigen, im Druck erschienenen Nummern des Werkes, die größtenteils seinen letzten Lebensjahren entstammen, wird später die Rede sein.

## John Field, sein Leben und seine Werke.

Von **Heinrich Dessauer**.

(Fortsetzung.)

Nach der Abreise Clementis verweilte Field im Sommer 1803 längere Zeit im Hause des Kommandanten von Narwa.

Der General war ein großer Musikfreund, dessen gastfreies Haus namhaften Künstlern jederzeit offenstand. Auf der Durchreise von Riga nach Petersburg waren auch Spohr und Eck[1]) seine Gäste. Mit Field wird sein Name zum erstenmal in Zusammenhang gebracht gelegentlich seines Aufenthaltes in Petersburg zu Anfang des Jahres 1803. Damals trafen die beiden auf einer Soiree beim Baron Rall zusammen, zu der auch Spohr und Eck geladen waren. „An diesem Abend“ — so heißt es in Spohrs Selbstbiographie Bd. 1, S. 55 — „spielte außer Herrn Eck auch Field, und zwar wundervoll“.

Es war zur Zeit der großen Fasten 1804, als Field zum erstenmal öffentlich im philharmonischen Saale zu Petersburg sein erstes Konzert spielte und Gebhard ihn hörte. Der Eindruck, den sein wunderbares Spiel auf die Hörer machte, war gewaltig, „Nicht nur durch Fertigkeit, Reinheit, Geschmack. Eleganz im Vortrage, sondern durch den nie gehörten bezaubernden Gesang, welchen der Künstler mit seinem wunderbaren Anschlage gleichsam aus den Tasten saugte, berauschte er alle Herzen; kurz, der Name Field war die Losung des Tages und bezeichnete das Höchste, was man je gehört hatte auf dem Fortepiano.“ — Die Reichen und Vornehmen beeilten sich jetzt, bei ihm Unterricht zu nehmen, den er sich, wie sein Lehrer, mit 25 Rubel die Stunde bezahlen ließ. Aus allen Gegenden strömten Schüler herbei, um von ihm zu lernen, und sein Einfluß war so stark, daß Petersburg eine Zeitlang den Beinamen einer „Pianopolis“ trug. Nicht allen aber, die kamen und ihn um Unterweisung baten, wurde dieses Glück auch zuteil. Field überanstrengte sich nicht. Geld war ihm nur ein notwendiges Mittel zum Leben, und zum Sammeln von Reichtümern hatte er absolut keine Anlage. Lange genug hatte er in der strengen Zucht Clementis gedarbt, und er verwandte nur soviel Zeit für Unterricht, als er brauchte, um von dem Ertrag vergnügt leben zu können. -- Obwohl Field in Petersburg geradezu abgöttisch verehrt wurde, blieb er in seinem Wesen doch von seltener Bescheidenheit, die mit echtem Künstlerstolz gepaart war. Die von Gebhard erzählten Geschichten, wie er den Reichen zeigte, daß ein wahrer Künstler um ihres Mammons willen ihnen nicht huldige, sprechen von seinem gerechten Selbstbewußtsein, dem jeglicher Hochmut fern lag: Mit mehreren Künstlern bei einem reichen Petersburger Kaufmann zur Verherrlichung einer Abendgesellschaft eingeladen, fand er, etwas spät kommend, seine Kollegen in einem an die Gesellschaftssäle anstoßenden Zimmer isoliert. Er indessen mischte sich unter die geladenen Gäste, die ihn freundlich begrüßten, und machte seine Kunstgenossen darauf aufmerksam, es ihm gleich zu tun. Sie weigerten sich aber, weil sie vom Gastgeber nicht dazu aufgefordert wurden. Im Verlaufe des Abends wurden verschiedentlich Erfrischungen gereicht. Stets ging die Dienerschaft damit am Künstlerzimmer vorüber. Field, über diese Zurücksetzung ärgerlich, trat schließlich auf sie zu und forderte Champagner. Der Hausherr hörte dies, bezeugte seinen Unwillen, tat aber nichts, seine Unschicklichkeit zu verbessern. Wenn nun ein Künstler

[1]) Lehrer von Spohr.

sein Vortragsstück beendet hatte, fertigte der Wirt diesen im Nebenzimmer mit dem Honorar ab. Als die Reihe an Field kam und ihm der Hausherr für seine Leistungen 100 Rubel in die Hand drückte, ließ er sich von einem Diener den Mantel bringen, und gab ihm in Gegenwart seines Herrn die soeben empfangene Summe „für gute Bedienung". — Bei einer andern Gelegenheit, wo er in ähnlicher Weise abgefertigt wurde, zündete er sich im Beisein des Hausherrn mit dem empfangenen 100 Rubelschein eine Zigarre an und verschwand. „Jetzt sollen sie mir nicht wiederkommen", sagte er, „sie sollen mir für einen solchen Abend 500 Rubel vorher ins Haus schicken, wenn sie glauben, mich als Musikanten benutzen zu können." —

Im Herbst des Jahres 1805 unternahm Field einmal eine Konzertreise nach Mitau und Riga, wo er sich mehrere Monate aufhielt und durch sein Spiel allenthalben große Sensation hervorrief.

In Petersburg besaß Field stets ein schönes, geräumiges Quartier, das er sich nach seiner Bequemlichkeit eingerichtet hatte. (Wir werden noch davon mehr hören.) In den ersten Jahren soll er nach Gebhard noch fleißig gearbeitet haben; manchmal nahmen seine Fingerübungen 3, 4 auch 5 Stunden in Anspruch, so daß für den Unterricht kaum 2 bis 3 Stunden übrig blieben. Die jungen Damen pflegten meist mit ihren Gouvernanten, Vätern, Tanten usw. in seine Wohnung zu kommen, um Unterricht zu nehmen. Daß es da mitunter zu recht amüsanten Zwischenfällen kam, darf bei einer Natur wie der Fields nicht wundernehmen. So traf es sich einmal, daß er noch im Bette lag, als eine vornehme junge Dame in Begleitung ihrer Gouvernante zum Unterrichtnehmen gemeldet wurde. Field aber kam aus seiner Ruhe und seinem Bette nicht heraus. Er ließ die Damen bitten, sich in den Musiksalon zu begeben, und leitete vom Nebenzimmer aus den Unterricht. Jeden falschen Finger, den das Fräulein sich erlaubte, bemerkte er eifrigst und trieb es nach vielen vergeblichen Rügen aus der Ferne schließlich soweit, daß er, sich und seine Toilette vergessend, im Eifer aus dem Bett sprang, und Fräulein und Gouvernante, von Schrecken gejagt, davonliefen.

Manche von seinen Schülern, die in den Wintermonaten seinen Unterricht gegen Karten genossen hatten, zogen im Frühjahr aufs Land und versäumten zu zahlen. Um zu seinem Rechte zu kommen, beschloß Field, nur mehr gegen bare Bezahlung Unterricht zu erteilen. Er stellte eine Uhr aufs Klavier. Sobald die Stunde beendigt war, hatte der Schüler das Honorar auf das Notenpult zu legen.

Gern weilte Field im Kreise der Familie Gebhard. Des Französischen damals schon ziemlich mächtig, war es ihm sehr willkommen, in diesem Hause die deutsche Sprache erlernen zu können. Er verstand fast jedes Wort; allerdings war sein Deutsch ein Deutsch-Englisches und klang bei seiner Anlage zum Stottern sehr komisch.

Er unterhielt nur gern durch seine Kunst, wenn er sah, daß man seinem Spiel Interesse entgegenbrachte. — Einmal wollte er sich für die in dieser Familie genossene Gastfreundschaft erkenntlich zeigen und lud Herrn und Frau Gebhard zu sich ein. Man kannte seine Vergeßlichkeit. An Essen und Trinken dachte er nicht eher, als bis der Hunger sich einstellte; dann ging er zu einem Freunde oder zur table d'hôte ins Hotel. Zu diesem Feste nun hatte er noch andere Künstler und Kunstfreunde eingeladen. Man versammelte sich; Field war zu Hause in seinem Schlafrock und hatte alles vergessen. Nichts, gar nichts war dazu arrangiert. Das konnte ihn aber nicht aus der Fassung bringen. Er sandte seinen Diener mit einem Billett in die erste französische Restauration, und in kurzer Zeit war die Tafel serviert.

Zu all' diesen Exzentrizitäten, die an sich ja harmloser Art und gewissermaßen ein Vorrecht des Künstlers sind, gesellten sich aber bald zwei schlimme Feinde, denen Fields kräftige Konstitution auf die Dauer unterliegen mußte: Der Alkohol und eine zum größten Teil damit zusammenhängende regellose und ausschweifende Lebensweise.

In dem Zeugnis der französischen Schauspielerin Füsille, die 1806/07 in Petersburg lebte und in persönlichem Verkehr zu Field stand, besitzen wir eine der wertvollsten Quellen für unsere Biographie aus jener Zeit.[1])

Während ihres Petersburger Aufenthaltes verkehrten in ihrem Hause viele liebenswürdige, sympathische Persönlichkeiten. Teils waren es Emigranten, die sich mit Sprach- und anderm Unterricht befaßten, teils Kaufleute und Künstler aus allen Weltgegenden. Zu den letzteren gehörte auch Field und Fräulein Percheron (auch „Percherette" genannt), Fields spätere Gattin. Ihre trotz aller Kleinheit schön proportionierte Gestalt und die halbverschleierten Blicke, die Geist und Verschlagenheit zugleich ausdrückten, hatten ihr in Kunstkreisen den Namen des „blauen Teufelchens" eingetragen.

Den Meister schildert die Schauspielerin als einen Menschen von hohem Verstand, dessen oft sehr geistreiche Repliken durch den Umstand, daß er stotterte, einen Stich ins Komische erhielten. Als Mensch von angenehmem Äußern, zeugte sein Blick von Genialität; aber er war zerstreut, leichtsinnig und träge; so träge, daß er es schon als eine Last empfand, in der Gesellschaft verkehren zu müssen, wo Hosen, Stiefel und Halstuch noch als Morgentoilette betrachtet wurden. Mußte er ein Konzert geben oder den Übungen eines Schülers beiwohnen, so erschien er mitunter sogar mit ver-

[1]) Vergl. Quellenangabe.

kehrt angezogenen Strümpfen und mit einem Halstuch, dessen einer Zipfel herabhing, während der andere gen Himmel schaute. Die Weste war oft schief zugeknöpft; doch schenkte man dem allen keine Beachtung, da man sich an seine phantastische Originalität gewöhnt hatte.

Hatte Field auswärts Unterricht zu geben, so ging er neben seiner Kalesche her, während sein Diener im Wagen saß, bis sein Herr ihn ablöste. Vor der Ausfahrt fragte Johann mit wichtiger Miene: „Zu wem befehlen der gnädige Herr zu fahren?" — worauf Field stotternd antwortete: „Zu wem Du willst". Da sich dieses Zwiegespräch fast alltäglich wiederholt haben soll, wurde Fields Diener vielfach bestochen; denn Field blieb, war er einmal in irgend ein Haus gekommen, häufig den ganzen Tag dort. Gewöhnlich kam er, mit Schnee bedeckt, im Vorzimmer an, wo er sich der weißen Pelzstiefeln — sogenannte Moskauer — entledigte, ohne darauf zu achten, wohin sie gerieten.

Schon damals soll Field das regelmäßige Arbeiten aufgegeben haben. Er spielte und komponierte nur unmittelbar vor der Zeit, zu welcher seine Konzerte angesetzt waren. Bevor er an die Arbeit ging, legte er den Rock ab, streifte die Hemdärmel in die Höhe und bat seine Freunde, ihm Grog zu bringen, den er in großen Mengen genoß. Dann setzte er sich ans Instrument, und in diesem Moment wandelte sich der Faulpelz zum Künstler, zum inspirierten Tonsetzer. Er schrieb, und — gleich der Sibylle — warf er seine Blättchen aufs Geratewohl fort, die von seinen Freunden gesammelt und geordnet wurden. Field probte hierauf die von ihm zu Papier gebrachten Gedanken, und das Klavier wurde dann unter seinen Fingern zu einem ungewöhnlichen Instrument. Früh 3 oder 4 Uhr endlich ließ er sich ermattet aufs Sofa fallen und schlief ein. Hatte er dann am Vormittag seinen Kaffee genommen, beschäftigte er sich erneut mit seiner Arbeit. In dieser Zeit durfte niemand mit ihm reden, selbst über das Wichtigste nicht.

Um die Vorbereitungen zu seinen Konzerten kümmerte sich Field nicht im geringsten. Man kaufte seine Karten sofort weg und zahlte äußerst splendid.

In diese Zeit fällt auch seine Liebe zu Fräulein Percheron. Sie zeichnete sich durch anziehende Koketterie aus, die ihr zahlreiche Verehrer gewann, wiewohl sie sehr sittenstreng war. Gut erzogen und gebildet, gehörte sie zu den besten Schülerinnen ihres Bräutigams; doch hatte sie für Ordnung und Sparsamkeit keinen Sinn. Zwei Persönlichkeiten, die darin einander so ähnlich waren, konnten keinen Grundstein zu einem glücklichen Familienleben legen.

Am Tage der Vermählung, die für Abend festgesetzt war, speiste das Brautpaar bei der Füsille mit einem Engländer Jons, der Brautzeuge sein wollte. Nach Tisch zogen sich die Damen ins Toilettenzimmer zurück, während Field sich ans Klavier setzte und eine Schülerin nachahmte, die sich durch ihr „taktloses" Spielen besonders hervortat. Dabei geriet er so in Eifer, daß er an die Hochzeit gar nicht mehr dachte und mit Gewalt vom Instrument weggebracht werden mußte. In der Kirche stand Field neben Disarne, dem stellvertretenden Vater, einem Knaben ähnlich, der zum erstenmal das Abendmahl empfängt; und dabei hatte er doch Trauring und Traugebühren vergessen. Der Geistliche namens Syuruk hielt dem jungen Paar eine ergreifende Rede über die Harmonie in der Ehe und im besonderen über alle Harmonie im menschlichen Leben. Nach Beendigung des feierlichen Aktes fuhr man gemeinsam zum Abendessen. Kaum aber hatte man an der Tafel Platz genommen, als der junge Gatte verschwand. Man fand ihn im Salon, den er bis ins einzelste in Augenschein nahm. Nach Tisch erzählte Jons eine lange ermüdende Geschichte. Field sprang plötzlich auf und sagte zu dem neben ihm sitzenden Geistlichen: „Ich kenne diese Geschichte und werde sie Jons am Tage seiner Vermählung auch erzählen." So vollzog sich diese seltsame Eheschließung.

In welcher Weise nun die beiden so merkwürdig gearteten Menschen in den folgenden Jahren ihr Glück sich zurechtzimmerten, darüber vermag ich leider mangelnden Materiales wegen nichts auszusagen. — Wir begegnen dem Künstlerpaar erst wieder zu Anfang des verhängnisvollen Jahres 1812, wo es sich auf einer Reise nach Moskau befand von der dortigen gesamten Musikwelt sehnsüchtig erwartet.

Die glänzende Aufnahme in dieser Stadt und die außergewöhnlich hohen Einnahmen seiner Konzerte — in einem soll er allein 6000 Rubel verdient haben — bewogen Field, sich schon jetzt dauernd in Moskau niederzulassen. Bald aber schrieb er an Gebhard, er sehne sich nach Petersburg zurück, und er verließ die Stadt noch vor dem verhängnisvollen Einzug der Franzosen im September 1812.

Im September 1815 ging Field von der Leipziger Firma „Breitkopf & Härtel" ein Schreiben zu, in welchem diese ihm günstige Bedingungen in Aussicht stellt für die Übertragung des Verlagrechts seiner Kompositionen. In seiner Antwort am 18./30. Oktober zeigt sich Field dann auch nicht abgeneigt, auf die Vorschläge der Firma einzugehen; und schon im nächsten Jahr erscheint unter andern Kompositionen von ihm auch die Folge seiner Klavierkonzerte (1.—4.) in ihrem Verlag.

Wir stehen zeitlich jetzt unmittelbar vor der Übersiedlung Fields nach Moskau, die im Laufe des Jahres 1821 erfolgte. Bevor wir jedoch den Künstler dorthin begleiten, müssen wir erst einiges nachholen, was sich noch über Fields Ehe und seine Beziehungen zu Frau Charpentier ermitteln ließ.

Schon lange mag das Eheverhältnis zwischen den beiden Gatten kein erquickliches gewesen sein; denn bald nach ihrer Rückkehr aus Moskau trat Field in Beziehungen zu Frau Charpentier, der Inhaberin eines großen Petersburger Modehauses. Die Folgen dieses Verhältnisses blieben nicht aus. 1815 gebar Frau Charpentier einen Sohn, der sich nach seiner Mutter Leonoff Charpentier nannte. Vermutlich begleitete er 1831 seinen Vater auf seiner großen europäischen Konzertreise bis nach Paris und widmete sich dort längere Zeit Gesangstudieen. 1836 begegnen wir ihm wieder als Heldentenor an der Kaiserl. Oper zu Petersburg. In der 1.—4. Vorstellung des „Leben für den Zaren" von Glinka sang er damals die Partie des Sabinin und erntete reiche Lorbeeren. Noch in demselben Jahr verheiratete er sich mit der jungen Sängerin Maria Eiserich, Tochter des Rigaer Kapellmeisters Karl Eiserich. Sie war von 1835—41 Mitglied der deutschen Oper in Petersburg und sang von 1841—47 mit ihrem Gatten an der Kaiserl. Oper in Moskau. 1847 ließen sie sich scheiden. Maria Eiserich trat dann mit Erfolg an deutschen Bühnen auf, unter anderm in Hannover, Hamburg und Köln. Von 1868—85 war sie Gesanglehrerin in München, von 1885—95 in Petersburg. Leonoff blieb bis zum Jahr 1862 an der Kaiserlichen Bühne und ist wahrscheinlich Anfang oder Mitte der 1870er Jahre gestorben.[1])

Von seiner rechtmäßigen Gattin hatte Field ebenfalls einen Sohn, dessen Geburt nach Angaben von Dübück ums Jahr 1819 festzusetzen ist. Er blieb bei seiner Mutter. Kurz vor seinem Tode wollte Field diesen nun 18jährigen hochbegabten Sohn zu sich nehmen und ihn selbst unterrichten. Es kam aber nicht mehr dazu. Nach seinem Tode ging der junge Field nach Petersburg und ist dort als Trinker untergegangen. Wann die Trennung Fields von seiner Frau erfolgte, läßt sich genau nicht mehr feststellen. Wahrscheinlich war das Zerwürfnis im Jahre 1821 so weit vorgeschritten, daß Frau Field an der Übersiedlung ihres Gatten nach Moskau schon nicht mehr teilnahm. In den 20er Jahren soll sie in Kiew in einem Konzert ohne Erfolg aufgetreten sein und später als Klavierlehrerin in Smolensk gewirkt haben. (Fortsetzung folgt.)

[1]) Obige Daten stammen aus der russischen Ausgabe des Musik-Lexikons von H. Riemann, wo der russische Teil unter der Mitwirkung von N. Findeisen gänzlich umgearbeitet ist.

---

# Lose Blätter.

**Der 23. Deutsche evangelische Kirchengesang-vereinstag in Hannover am 2. und 3. Oktober.**

In der schönen ehemaligen Königsstadt Hannover versammelte sich eine stattliche Anzahl deutscher Pfarrer, Kantoren und Organisten, um den 23. Kirchengesangvereinstag festlich zu begehen. Am Montag vormittags 10 Uhr fand im Evangelischen Vereinshause die Sitzung des Zentralausschusses statt; Pastor *Glebe*-Bochum hielt einen Vortrag über „Die kirchenmusikalische Ausbildung und Fortbildung der Pfarrer", dessen Hauptsätze in folgendem wieder gegeben werden:

Im 16., 17. und noch im 18. Jahrhundert brachten die jungen Theologen infolge der viel gründlicheren musikalischen Allgemeinbildung, der engen Verbindung von Kirche und Schule, der Vorherrschaft der Gesangmusik und der täglichen Pflege des Gesanges in Kirche, Schule und Haus, für ihren Beruf ein beträchtliches Maß musikalischer Bildung von vornherein mit. Heute beim Fehlen aller dieser Vorbedingungen, ist das Bedürfnis einer besonderen kirchenmusikalischen Vorbildung unserer Pfarrer unabweisbar.

Erfreulicherweise schenkt gleich anderen deutschen Kirchenbehörden der preußische Oberkirchenrat der kirchenmusikalischen Bildung der Kandidaten auf den Predigerseminaren und während des Lehrvikariats erhöhte Beachtung und unterwirft alle im Examen pro ministerio einer Prüfung „in der Kenntnis der gebräuchlichsten Choralmelodien und der Fähigkeit, sie anzustimmen". Einige Konsistorien wünschen bei der Meldung zu den theologischen Prüfungen einen Bericht über die Art und das Maß der empfangenen kirchenmusikalischen Vorbildung. Allein schon auf der Universität muß den jungen Theologen eine auf wissenschaftlicher Grundlage beruhende, sorgfältige praktisch-musikalische Erziehung zuteil werden, wenn die Kirche eine für ihre hohe Aufgabe planmäßig vorbereitete Jugend empfangen will.

Im Mittelpunkt und an der Spitze der kirchenmusikalischen Einführung stehe das Gesangbuch, weil es mit seinen tausendfältig bewährten Zeugnissen ursprünglichsten, frischesten und kräftigsten Glaubenslebens und seinen Wesen und Wirken der besten unserer Tonmeister je und je befruchtenden Weisen den jungen Theologen nicht allein in seinem Seelenleben religiös bereichert, sondern auch in seiner künstlerischen Haltung und Entfaltung nach der rednerischen wie musikalischen Seite hin in unvergleichlicher Weise festigt und fördert.

Soll unsere studierende Jugend zu liturgischem Denken und kirchenmusikalischer Selbsttätigkeit erzogen werden, so ist unerläßlich längere (in Straßburg vier Semester dauernde) Teilnahme an einem homiletisch-liturgischen Seminar mit regelmäßigen Seminar-Gottesdiensten, in denen sich der Student als Liturg und Homilet und nach Möglichkeit auch als Organist, Chor- und Solosänger, Dirigent und Kritiker betätigen kann.

Mit Recht wird gefordert, daß „unsere Theologen in kirchenmusikalischer Hinsicht so viel theoretische Kenntnisse sich aneignen, daß sie vor Organisten und Chordirigenten weder als hilflose Opfer noch als unberufene Zensoren dastehen". Dann muß aber auch jede Universität ihnen die Möglichkeit dazu geben, wie denn in vorbildlicher Weise Erlangen im S.-S. 1900 durch seinen der theologischen Fakultät angereihten Musikdirektor außer Übungen im Altar- und Chorgesang, sowie im Orgelspiel bot: Theorie der Musik, kontrapunktische Übungen, Theorie der Kirchentonarten, das evangelische Kirchenlied.

Es genügt nicht, daß erst in der 2. theologischen Prüfung ein Nachweis der Kenntnisse des Kirchenliedes und der Kirchenmusik zu erbringen ist. Vielmehr muß schon in der 1. Prüfung der Kandidat zeigen, daß er sich bekannt gemacht hat mit dem Kirchenlied nach Wort und Weise, mit dem Gottesdienst nach seiner Geschichte, seinem Wesen, seinem liturgischen Aufbau, seiner Kirchenmusik und wenn möglich auch mit Orgelspiel und Orgelkunde.

Im Predigerseminar ist mehr noch als auf der Universität Zeit und Gelegenheit zur Vertiefung und Ergänzung der kirchenmusikalischen Bildung zu schaffen, insbesondere tägliches Singen bei der Morgen- und Abendandacht als selbstverständlich zu erachten und allen, die Klavier und Orgel spielen, regelmäßiges Üben zu ermöglichen.

Zweifellos gibt es viel musikalische Pfarrer, die der Sache der Kirchenmusik gar nichts nützen, und zweifellos können nicht alle Lehrvikare kirchenmusikalisch bewährten Pfarrern anvertraut werden. So müßten alle nicht auf ein Predigerseminar aufgenommenen Kandidaten und Vikare sich verpflichten, an besonderen Kursen sich zu beteiligen.

In der 2. theologischen Prüfung soll der Kandidat bekunden eine gründliche Vertrautheit mit dem Gesangbuch seiner Heimat, und zwar nicht nur mit der Geschichte seiner Kirchenlieder nach Wort und Weise, sondern auch mit der Liturgik derselben, d. i. ihrem Geiste und ihrer Eigenart, ihrer Stellung und Verwendung im Kirchenjahr und in der kirchlichen Feier, nicht minder indes mit dem Text und den musikalischen Teilen aller gottesdienstlichen Handlungen.

Kurse für Organisten, Kurse für Geistliche, am besten gemeinsame Kurse für Organisten und Geistliche, erweisen sich immer mehr als segensreich und unentbehrlich. Bis die Grundlagen für eine gemeinsame, einheitliche Regelung gewonnen sind, verfahre man nach Maßgabe der örtlichen Bedürfnisse und Mittel.

Neben Gemeindegesang, Orgelspiel und Chor- (und Altar-) Gesang gebührt im Arbeitsplan solcher Kurse eine hervorragende Stelle der Theorie des Gottesdienstes und der einzelnen gottesdienstlichen Handlungen, sowie der Übung im Aufstellen und Analysieren von Gottesdienstordnungen mannigfaltigster Art und Kirchenkonzertprogrammen.

Zum Besten der „Täter“ und der „leidtragenden Objekte“ nicht minder als der Allgemeinheit sollten schreiende liturgische Ungeheuerlichkeiten von berufener Hand niedriger gehängt werden. Daß auf vorbildliche Leistungen gleichfalls und nicht bloß von unserer Fachpresse hingewiesen werde, versteht sich von selbst.

Brennpunkte kirchenmusikalischen Lebens, Sammelstellen für gute und schlechte Erfahrungen, für Anregungen und Ratschläge suche man in allen größeren und kleineren Kirchenkreisen zu schaffen; vorbildlich ist hier die Provinz Sachsen, wo auf Anordnung des Konsistoriums jährlich kirchenmusikalische Konferenzen wie für die Geistlichen, Kantoren und Organisten jeder einzelnen Ephorie, so für die „vereinigten Synodalvertreter der Kirchenmusik“ stattfinden.

Es muß im Blick auf die unheilvolle Entfremdung der Mehrheit unseres Volkes vom kirchlichen Leben und auf Bestrebungen, die Sangeslust des deutschen Christenvolkes in unkirchliche und ungesunde Bahnen zu lenken, die Entfaltung der in der heiligen Musik wirksamen Gotteskräfte des Evangeliums von allen, die es angeht, mit höchstem Ernst und freudigstem Vertrauen angestrebt werden.

Um 6 Uhr fand Festgottesdienst in der Marktkirche statt, der durch die Predigt des Superintendenten D. Nelle-Hamm und durch Chor- und Gemeindegesang mächtig wirkte. Sehr wirkungsvoll erwies sich der Wechselgesang zwischen Chor und Gemeinde. — Der „Begrüfsungsabend“ fand im Konzerthause statt. Solo- und Chorgesänge, Violinvorträge, heitere und ernste Reden hielten die Teilnehmer bis Mitternacht zusammen. — Zu gleicher Zeit tagten unter dem Vorsitz von Busse-Magdeburg die Organisten im „Haus der Väter“. Durch Zusammenschlufs der bereits bestehenden Landesbünde wurde hier „Der deutsche Organisten- und Kantorenverein“ gegründet. Der neue Verein wird schon in nächster Zeit seine Werbearbeit beginnen.

Besonders anregend verlief die Hauptversammlung, die Dienstag den 3. Oktober vormittags 9 Uhr begann. Professor A. Mendelssohn aus Darmstadt sprach in überaus klarer Weise über „das Choralbuch“. Seine Leitsätze die eine lebhafte Debatte veranlafsten, lauteten folgendermafsen:

1. „Die Harmonisierung des Chorals soll nichts anderes darstellen als die rein musikalische Konsequenz seiner Melodie. Die Harmonie sei einfach und schmucklos; musikalisch sachgemäfs; indifferent und ohne Charakteristik nach poetischer Seite.

2. Lieder mit wechselnder Taktart, sogenannte polyrhythmische, müssen rhythmisch vereinfacht werden, wenn nicht die Polyrhythmik eine klare, fafsliche Gliederung aufweist.

Falsche Taktbezeichnungen sind zu berichtigen. Alle Melodien sind taktiert zu schreiben. Die Schreibart in $^3/_2$ und $^2/_2$ ist durch $^3/_4$ und $^2/_4$ zu ersetzen.

Die Anwendung der Fermate bei isometrischen Melodien ist nicht zu verwerfen, wenn dadurch ein richtigeres Notenbild erzielt wird.

3. Dynamische Zeichen, sowie solche für das Zeitmafs sind in der Regel nicht zu schreiben.

4. Ein gutes Choralbuch wirkt erziehlich in speziell musikalischer, sowie in allgemein religiöser Hinsicht; es ist demnach ein wichtiger Faktor für die Entwicklung der Kultur.“

Die um 6 Uhr in der vom Zentrum der Stadt sehr entfernt liegenden Dreifaltigkeitskirche beginnende Michaelisvesper war überaus gut besucht und bot in Ton und Wort Erbauliches.

Merkwürdigerweise fanden abends zu gleicher Zeit 2 Konzerte statt, ein altklassisches im Süden und ein niedersächsisches Volkskirchenkonzert im Norden der Stadt. Von beiden Aufführungen hörte man Gutes.

Jedenfalls bot der 23. Deutsche evangelische Kirchengesangvereinstag viel Anregendes. Kaum ein Teilnehmer wird unbefriedigt in seine Heimat zurückgekehrt sein. Die bewegenden Kräfte des Deutschen Kirchengesangvereins sind nach wie vor im Pfarrerstand zu suchen. Kantoren und Organisten müssen ihre besondere Freude an dem grofsen Interesse haben, das die Geistlichen an der Kirchenmusik nehmen; ist es doch ein Beweis, dafs die kirchenmusikalische Tätigkeit zum wenigsten von diesen gewürdigt wird. E. Rabich.

---

## Veredlung des Musikgeschmacks durch Mozartpflege.

Von Dr. Hugo Göring (Weimar).

*Mozart* — ein Zauberwort, bei dem unser Inneres von Freude und Andacht ergriffen werden mufs wie von einem unerwarteten, fast überirdischen Wunder des Lebens. Musik gehört zum Übersinnlichen und mufs uns die Veredlung und Heiligung des Lebens bedeuten. Bei Mozart tritt das Wunder wie eine erlebte Offenbarung ins Dasein. Wenn auch die Rumpelkammerkrämer, die ganz kleinen Musikphilologen, Quellen zu dem Melodienreichtum Mozarts ausschaufeln, um ihre Maulwurfsnase recht einzigartig finden zu lassen und ihre Philisterseele nicht zu dem unfafsbaren Sonnenlicht Mozarts erheben zu müssen, so kommen solche Erdarbeiten doch nicht über Zitatenjägerei hinaus. Wenn das Hanslickgefolge aus dem gottfeuerlodernden Liebesjubel Brynnhildes in Richard Wagners „Siegfried“ und „Götterdämmerung“ die Leierdudelei der zersungenen Strophe „Du hast ja die schönsten Augen“ — mit dem Scharfsinn der Abgeschmacktheit heraushorcht, aber stumpf an der imposanten Gröfse der Welttragödie „Ring des Nibelungen“ vorbeikritikastert, so ist das eine groteske Beschränktheit verschulter Beckmesserdäumlinge, die sich über das nicht erheben können, was sie dogmatisch gelernt und nur mechanisch memoriert haben.

Wie ist es möglich, dafs Menschen, die in der Gesell-

schaft tonangebend sind, mit der Phrase, Mozart nicht hören zu können, kokettieren, weil er ihnen zu „oberflächlich und leicht" sei!

Mozart hat die Tiefen des Lebens nur zu schmerzlich kennen gelernt, er hat nach der liebevollen künstlerischen Leitung durch seinen einzigartigen Vater, dem selbst Goethes Vater nicht an die Seite zu stellen ist, das bitterste Leid, die schwersten Kränkungen, die brutalsten Demütigungen, die härtesten Schädigungen am äufseren Leben, die frivolsten Betrügereien an seinen Besitzansprüchen, den schnödesten Undank, die Not der Armut und das Elend früh tötender Krankheit erleiden müssen. Aus diesen Höllenfahrten seines Lebens hob ihn immer wieder seine Herzensgenialität, seine seelische Überkraft, sein göttlicher Schaffensmut, seine unerschütterliche Liebesnatur empor und liefs ihn als sonniges Kind-Genie über allen Jammer und alle Gemeinheit, über alle Lieblosigkeit und philisterhafte Tücke, über alle Borniertheit von Zeitgenossen siegen, die das Genie nicht verstanden, es beneideten, verkleinerten, mifsachteten und verleumdeten. Mehr als tausend anderen wurde sein Leben von der brutalen Wirklichkeit zerrieben.

Wer so gelitten hat wie Mozart, konnte in seinen Musikschöpfungen alle Tiefen des Herzens durchdringen und beleuchten.

*Mozart* war die verkörperte Musik. Wer hat je die Tiefe des Schmerzes als Gegensatz zur höchsten Lebenslust, zum kraftvollsten, rücksichtslosesten Lebenstrieb und Genufsleben und der umstrickenden Schönheit und Anmut einer alles beherrschenden Musik zu so vollendetem Kunstausdruck gebracht wie Mozart im „Don Juan"? Welches Werk vor und nach Mozart kann mit „Figaros Hochzeit" wetteifern, worin die Melodien in bezaubernder Schönheit überreich emporsprudeln!

Mozart mufste all seine Hoheit in sich durchleben, ohne verstanden zu werden. Eine Äufserung von ihm sollte man stets einer Darstellung seines Lebens voranstellen, weil sie das Wunder seiner Geistigkeit, Übersinnlichkeit und Innensinnenwelt kennzeichnet. Es war, wie er schreibt, seine höchste Freude, nach Abschlufs einer Komposition das ganze Kunstwerk innerlich nochmals zu erleben. Er safs mit geschlossenen Augen und hörte jeden Ton von Anfang bis zu Ende, alle Einzelheiten der Solostimmen und des Orchesters. Das war sein höchstes Glück.

Im Laufe weiterer Betrachtungen soll die Stelle aus Mozarts Briefen wörtlich mitgeteilt werden. Vorläufig sei mit diesen Andeutungen auf das klassische Werk über Mozarts Leben von *Jahn* in neuer Bearbeitung von Geheimrat *Deiters* (Leipzig, Breitkopf & Härtel) hingewiesen. Auch Dr. *Karl Storck* hat in seinem „Leben Mozarts" (Stuttgart, Greiner & Pfeiffer) die grofsen genialen Geisteszüge Mozarts geistvoll und mit innerem Anteil des Herzens hervorgehoben. Ganz besonders tritt noch in „*Mozarts* Briefen", die Dr. *Karl Storck* im Verlag von Greiner & Pfeiffer in Stuttgart herausgegeben hat, der tief denkende Meister hervor, der alle Seiten des Geistes umfafst und sich vor allem als Mathematiker enthüllt. Gesetzmäfsig ist das bei einem so genialen Musikdichter, der in alle Tiefen und Geheimnisse von Welt und Geist eindringen mufste, um sie als Tonschöpfung zu erleben. Ihm konnte der Zusammenhang von Musik und Mathematik nicht entgehen. Dem grofsen Richard Wagner, der mir ein Lebensführer ist, glaubt man, wenn er sagte: „Ich bin kein Musiker!" Ihm war die Schöpfung einer führenden Weltanschauung und Lebensnorm in künstlerischem Bilde die Aufgabe seines Könnens, zu dem er alle Künste in Anspruch nahm, um die Bühne zum Schauplatz leitenden Lebens zu weihen. Dagegen Mozart ist vom Kopf bis zu Fufs Musiker. Alles ist Musik, was *Mozart* berührt hat, wie der griechische Mythos alles zu Gold im Sinne des Weltfluches werden läfst, was Midas berührte. Diese Musikallmacht bei Mozart ist das tiefe Rätsel seines Genies, welches selbst die ärmlichsten Texte zur Schönheit in der Musik veredelt.

*Mozarts* Musik ist sein Weltbild, sein Welterlebnis, seine Religion, seine erlebte Weltschöpfung. *Mozart* ist menschgewordene Musik, und seine Musik ist *Liebe* auf allen Stufen ihrer Betätigung: Von der irdischen bis zur himmlischen Liebe.

Man kann nicht genug tun, dieses Genie der Liebe unsern Zeitgenossen als erhebendes Lebensbild vor Augen zu halten. Was in seiner Musik noch manchem nicht verständlich wird, das machen seine unschätzbaren Briefe zum tief ergreifenden Erlebnis. Von kindlicher Freude bis zum tiefsten Schmerz einer Höllenfahrt des Bewufstseins lebt alles als Musik in seinen Werken. Seine Quartette, seine Sinfonien und Opern sind Reichtümer deutschen Geistes voll Schönheit und Tiefe.

Eine Aufgabe für Musikseelen unter Kapellmeistern und Sängern! In Hans Richter, Felix Weingartner und Peter Raabe haben wir Nachdichter dieses erfindungsreichsten aller Komponisten.

Wenn wieder ein guter Geschmack im Opern- und Konzertpublikum herangebildet werden soll, so mufs vor allem *Mozart* als Vorbild aller gesunden Musik gepflegt werden. Die sonderbaren Leute, die ihn nur tändelnd finden, ahnen nicht, was Hoheit, Tiefe und Kraft ist. Wer die Musik des Figaro nicht als Höhepunkt aller Musikschönheit erlebt, wer in der Zauberflöte nicht den Inbegriff aller Melodienfülle mit Entzücken in sich aufnimmt, der mag sich am gemeinplätzigen Gedudel der Gassenhauer oder an der Unfruchtbarkeit der Handwerker ergötzen und sich einbilden, Musik zu hören. Diese Selbsttäuschung steckt an wie eine Massenhypnose — durch die Eitelkeit, die nicht verraten will, dafs sie das Häfsliche häfslich findet, weil die aufdringliche Reklame das Lob des Widerwärtigen immer lauter hinausbrüllt.

Peter Raabe hat einen so vielversprechenden Anfang gemacht, den Musikgeschmack der Weimarer Opern- und Konzertbesucher zu bilden, indem er 1908 den Wert der Beethovenschen Sinfonien durch einen gedankenreichen Vortrag mit Musikbeispielen erörterte. Es wäre sehr verdienstvoll, wenn er diese Art von Musikbelehrung auch auf Mozart, Bach und Wagner ausdehnen könnte. Jedenfalls würde dadurch ein gesunder Zug in das Vortragswesen von Weimar kommen, wo sich das Publikum neben dem Hoftheater mit Konzertbruchstücken aus aller Herren Ländern und mit stümperhafter oder affektierter Vorleserei von Gedichten und erzählendem Kleinkram abspeisen läfst, um sagen zu können, man habe eine wirkliche oder zweifelhafte Dichtergröfse in Natur gesehen und gehört. In Weimar, wo so viele tüchtige Geisteskräfte brach liegen, könnten die wertvollsten orientierenden Kurse veranstaltet werden, die dem Geistesleben einen festen Mittelpunkt geben müfsten, während in Wirklichkeit eine Zersplitterung die andere ablöst. Lederne Schulkursvorleserei, oder

springende Spielerei des Dilettantismus kommen nicht über geistige Margarine hinaus.

Männer von musikalischem Können und Wissen wie Peter Raabe sollten also in Weimar, wo die Musik allen am meisten zugänglich ist und zweifellos unter den Geistesinteressen den meisten am nächsten liegt, den Musikwert der Opern Mozarts von den Knabenarbeiten dieses wunderbaren Genies an bis zur Zauberflöte und zu Titus beleuchten, wobei der innere Fortschritt des Schaffens zum Verständnis gebracht werden müfste. Dann müfsten Vorträge über Beethovens Sonaten, Sinfonien und Fidelio, über Bachs Gavotten, Fugen, Kirchenlieder und eins seiner dem Publikum verständlichen Chorwerke gehalten werden. Den Abschlufs müfste die Einführung in den Geist der Wagnerchen Musikdramen bilden.

Aber obenan müfste in diesem Zyklus *Mozart* stehen. Wenn das Hoftheater noch nicht zu der Aufführung eines *Mozart*-Zyklus übergegangen ist, so sollte diesen Zyklus eine weitblickende Konzert-Gesellschaft ohne Bühne und Sänger mit dem diskreten Mozartschen Orchester übernehmen. Die Stimmen der Künstler müfsten dann durch Violine, Viola, Cello, Flöte, Oboe und Fagott ersetzt werden, was von einem umsichtigen Dirigenten leicht in den Partituren angeordnet werden kann. In dieser Darbietung würde Mozart einmal in seiner ganzen Musikreinheit, Feinheit und Gröfse erscheinen. Und dies würde die Grundlage der Veredlung des musikalischen Geschmacks bilden und für Musiker selbst die oberste Bedingung für eine Selbstbesinnung und Selbstbefreiung künftiger Komponisten aus der Schwächlichkeit der Degeneration bedeuten.

In jeder Kunst und Wissenschaft, in jeder Kulturarbeit, in jedem Betrieb einer Technik kommt es vor, dafs Jahrzehntelang eine falsche Richtung eingeschlagen und zäh festgehalten wird, bis sie wie eine krankhafte Suggestion die weitesten Kreise der Ausübenden und des Publikums ergreift. Dann ist eine Rückkehr zum letzten geschichtlichen Punkte der bis dahin gesunden Entwicklung nötig, in der die erste kleine Übertreibung zur krankhaften Entartung bei einem schwächlichen Geschlechte führte. In der Philosophie mufste man in den sechziger Jahren zu Kant zurückkehren, als man in der Phantastik und romantischen Träumerei sich so weit verirrt hatte, dafs man die Weltkonstruktionen ohne die korrigierende Zucht der Tatsachenforschung als persönlich willkürliche Dichtungen erkannte, die sich nicht das Recht einer lebenführenden Erkenntnis anmafsen durften, wie es die Wissenschaft und ihre höchste Spitze, die Philosophie, sein mufs. In der Medizin ist man in Spezialistentum und Bakterienjagd verrannt, bis ein Genie das grofse Ganze wieder umfafst und da neue Wege eröffnet, wo man die Zellenforschung auf einem toten Punkte verlassen und die Hygiene vernachlässigt hatte. Wie lange hat man sich von den Kindereien des Jugendstils düpieren lassen, die mit der üblichen Dreistigkeit des vom Weitblick über das Ganze unabhängigen Nichtskönnerspezialistentums die Städte verunzierte, bis man sein geistloses Schablonentum durchschaute und sich der eigenen Suggestionsschwäche gegen die reklameschreiende Unreife schämte.

In der Musik läfst sich schon seit mehr als einem Jahrzehnt das Publikum mit raffinierten Unnatürlichkeiten täuschen, deren Ausführung mit fast unüberwindlichen Schwierigkeiten der Technik prahlerisch verknüpft ist; Bizarrerien, denen alle Innerlichkeit, alle Schönheit und Wahrheit fehlt, weil sie eben nur Äufserlichkeiten des lernbaren und lehrbaren Musikhandwerks sind. Wer ein wenig überlegt, mufs sich sagen, dafs die berechnend gewandteste Virtuosität nie schöpferisches Dichten in der Musik ist. Man glaube auch nicht, dafs die gesuchtesten Künsteleien der Kompositionstechnik einem Mozart oder Beethoven weniger leicht gewesen wären als den heutigen Seiltänzern der Tongdichtung: nein, sie waren zu grofs, um sich zu solchem Kleinkram der Taschenspielerei herabzulassen, der die Würde der Musik als der Sprache des Überirdischen herabsetzt. Aus Melodienschöpfung und Harmonieschönheit ist heute Nachahmung von Geräuschen und Naturlauten nach den Gesetzen der Kontrapunktik geworden: Naturalismus nennts die Musikblasphemie — spottet ihrer selbst und weifs nicht wie!

Mozart spielt nebenbei mit naturalistischen Kleinigkeiten, wenn er das Anklopfen und andere Spielereien musikalisch ausdrückt, ganz nebenbei, aber immer wahr und geistvoll. Die Musik hat G e i s t i g e s, nur Geistiges darzustellen.

Er ist eben die Natur selbst, weil er die Schönheit, Harmonie und Rhythmik als Individualität verkörpert.

Unsere Zeit hat durch Überschätzung des bequemen Behagens in träger, zielloser und idealloser Wohlhabenheit das Geniale und Kindliche verloren. Immer nur Berechnung, immer nur Erfolgsjagd, immer nur Ruhmsucht und Sensationsneurasthenie. Das Geniale, Überkraftvolle, das kindlich Gesunde, Naturfrische und innerlich Frohe kennt man heute nicht mehr. Jeder ist fertig, jeder will reich, bewundert und bedient sein. Und wie jämmerlich ist es im Gemütsleben unserer Zeit geworden! So jämmerlich, dafs sie die Technik über den Geist, die o r c h e s t e r t y r a n n i s i e r e n d e n D e s p o t e n d e r M u s i k t e c h n i k, d i e A k r o b a t e n d e s M u s i k v i r t u o s e n t u m s über das Himmelsglück des Musikgenies stellt. Ungesund raffinierte Leidenschaften aufzuwühlen, das ist nicht Aufgabe der Musik. Damit gibt sich die kalt ausrechnende Technik ab, die doch nur Musikschnaps fabriziert.

Wir müssen aus diesem Musikschlamm wieder in die lichten Höhen reiner Musik-Schönheit kommen. Das geschieht n i c h t dadurch, dafs man die kindischen Q u i n t e n s t a m m e l e i e n s p a n i s c h e r Altertümler oder die wenigstens noch naiven Q u i n t e n l i e d e r t a f e l e i e n v o n I s l a n d nachahmt, wie ich sie in Reykiawiek unter gläubig ernsten Zuhörern nicht ohne Lächeln anhören konnte, da sie mich als K i n d e r e i e n ebenso komisch anmuteten wie die in ihrer fabelhaften Meisterung aller Kompositionsgesetze und Instrumentierungsereignisse bewunderswerten, aber nur als Seiltänzerei innerlich leeren Übertrumpfungen aller je dagewesenen Musiktechnik der Berliner Hochbauzunft, die über das Riesenorchester handwerksgenial hinfährt, wie eine geschickte Magd mit einem Riesenbesen über Riesensaalflächen von Spinnweben, und doch kein Tongesetz auch nur leise verletzt. Diese Übermeister des seelenlosen Übermusikhandwerks müssen sich von Musikseelen mit Innenleben meistern lassen, um ihr Gewissen wieder zu finden, das ihnen der abgeschmackte Weiberlärm der Berliner Allerweltsmischrassen o h n e d e u t s c h e S e e l e dumm, dumpf und taub gemacht hat.

Mit dem Rettungsanker der Quintenkinderklimperei, der auch der modern raffiniert sentimental jammernde, naturalistisch unmusikalisch lärmende, Carmen und Cavalleria rusticana nachahmende, aber doch zu feiner Seelenzeichnung befähigte Puccini in seiner „Bohème“ verfällt, äufsert sich

ein gesunder Trieb nach Vereinfachung der in Unnatur verrannten Musik, die undeutsch geworden ist. Der Pöbel verschmutzt im undeutschen Gassenhauer, die kritiklosen Konzertmodejäger lassen sich wahllos und quallos, gelangweilt, launisch und freudlos ein Gemisch von Beethoven bis zur Negerdudelei vorsetzen und verkommen im Ungeschmack.

Aus diesem Wust rettet uns nicht kindisches Unvermögen, sondern die gesunde Kraft des kindlichen Genies auf hoher Kulturstufe:

An *Mozart* mufs die Seele genesen, wenn der Geist wieder gesund musikalisch fühlen und wahr komponieren soll.

---

### Richard Wagner als Konzert-Dirigent.[1])

Von Erich Kloss.

Konzerte in Würzburg, — Magdeburg, — Königsberg, — Riga.

Der genauere Kenner von Wagners Kunst weifs, dafs sich der Meister, zumal in seinem späteren Leben, nur sehr ungern zum Dirigieren von Konzerten entschlofs. Er nennt es — in einem Briefe an Malvida von Meysenbug — „Trödel"; von einem „Musikfest" in Sitten in der Schweiz reifst er aus; „es kam mir" — schreibt er an Liszt — „wie eine grofse Dorfkirmefs vor, auf der ich nicht Lust hatte, mit zu musizieren". Das hatte alles seine bestimmten, im Wesen Wagners und seiner Musik liegenden Gründe. Es kam ihm immer auf das wirklich Sinngemäfse und auf die möglichste Vollkommenheit jeder künstlerischen Darbietung an. Teile aus seinen musikalisch-dramatischen Werken in den Konzertsaal zu verpflanzen, konnte ihm natürlich nicht sinngemäfs erscheinen, und nur ungern und mit äufserstem Widerwillen gab er dazu seine Genehmigung und entschlofs sich wohl auch in bestimmten Fällen zur persönlichen Direktion. Galt es doch nur zu sehr, besonders in der Nibelungenzeit, eine „Propaganda der Tat". Galt es doch, dem Publikum eine Idee vom Wesen dieser „Dramatischen" Musik beizubringen und — schliefslich auch die Mittel für das Bayreuther Werk auf diese dem Schöpfer dieses Werkes so peinliche, ja widerwärtige Art zu gewinnen.

Und eben, weil Wagner nur das absolut Sinngemäfse als richtig ansah, war es ihm sympathischer, im Konzertsaal auch reine Konzertmusik dirigieren zu dürfen. Er strich dann selbst seine Tannhäuserouvertüre und ähnliches, und setzte eine Sinfonie unsrer Klassiker auf das Programm. Natürlich mufste dabei auch der orchestrale Apparat möglichst vollkommen sein. Eben weil das Orchester bei dem Sittener Musikfest ungenügend erschien, verliefs Wagner sofort den Musiksaal und ward nicht mehr gesehen.

Wieviel er auf Korrektheit und Genauigkeit, auf peinlichste Befolgung der Vorschriften des Komponisten hielt, das geht aus vielen Stellen seiner Schriften und Briefe, und auch aus den Mitteilungen und Ansprachen an das Publikum hervor.

In den folgenden Ausführungen soll Wagners Tätigkeit als Konzertdirigent bei wichtigeren Gelegenheiten chronologisch betrachtet sein.

Die ersten Lebensabschnitte geben hier nicht viel Stoff. Merkwürdigerweise kam Wagners Dirigententätigkeit gleich dem Theater zu Gute. So in Würzburg, wo er es 1833, als Zwanzigjähriger wie er schreibt, „aus Gefälligkeit unternahm, im Theater die Chöre einzustudieren und dabei oft mit auf das Studium der ganzen Oper wirkte." Aber daneben bot ihm der dortige Musikverein mit seinen regelmäfsigen Chor- und Orchester-Aufführungen ein offenes Feld zu gelegentlicher Mitwirkung. Hatte ihn doch dieser Musikverein, vielleicht auf Anregung seines Bruders Albert, der am dortigen Theater Sänger und Regisseur war, eingeladen, eine seiner Ouvertüren bei einer Konzertaufführung daselbst unter eigner Leitung zu Gehör zu bringen. Wagners Erstlingsarbeiten, eine Dmoll- und eine Cdur Ouvertüre, waren am 23. Februar bezw. 30. April 1832 im Leipziger Gewandhaus unter lebendiger Teilnahme des Publikums zum ersten Male zum Vortrag gelangt und schon früher — im Herbst 1830 — aber hatte Dorn die allererste Komposition — Ouvertüre Bdur $^6/_8$ — aufgeführt. Aufserdem war die Cdur-Sinfonie durch Dionys Weber in Prag aufgeführt worden: Der Ruf des jungen Komponisten begann sich also zu verbreiten und die Einladung von Würzburg ist begreiflich. Wagner äufsert sich später in günstigem Sinne über die „wohlorganisierten Orchester" selbst in den Städten von 20—30000 Einwohnern, und mit diesen Orchestern könne man Sinfonien gewöhnlich vortrefflich spielen, „ungezählt die zahllosen Dilettanten, die oft ebenso tüchtige, wenn nicht noch gebildetere Musiker sind, als die von Profession". So war es auch in Würzburg, wo aufser der vollständigen Theater-Kapelle noch die Orchester einer Musikgesellschaft und eines Seminars bestanden.

Wagner hatte nach dem Erfolge seiner Sinfonie gern die Würzburger Einladung angenommen, und hier war es, wo am 27. April 1833 wohl das erste gröfsere Debut des jungen Komponisten als Konzertdirigent stattfand. Es war dies im Saale des „Kronprinzen von Bayern". Das achte Konzert des Musikvereins am 27. August brachte dann die Cdur-Sinfonie, und Stücke von Spohr, ja schliefslich auch die von Wagner verabscheute Ouvertüre zu „Tell" von Rossini. Max Koch, dem wir die Nachforschungen über diese Würzburger Zeit verdanken, sagt im 1. Bande seiner Biographie: „Wagner berichtet auch, dafs er Stücke aus seinen „Feen", besonders mit zarter Wirkung das Finale des zweiten Aufzuges, in Würzburg aufgeführt habe." Leider scheinen äufsere Zeugnisse hierüber nicht mehr vorhanden zu sein, ebenso für die wohl zu bejahende Frage, ob das „Sextett" aus der Oper „Die Hochzeit" zu Gehör gebracht wurde, dessen Partitur Wagner mit einer vom 1. März 1833 stammenden Widmung dem Würzburger Musikverein geschenkt hat. So sind wir über diese Dirigententätigkeit Wagners im Grunde wenig ausreichend unterrichtet; etwas besser dagegen über die Magdeburger Periode (Herbst 1834 bis Frühjahr 1836).

Allerdings war ja Wagners Kapellmeistertätigkeit auch hier fast gänzlich dem Theater zugewandt. Doch trat er mehrmals als Konzertdirigent auf, und wir verdanken dieser Zeit den launigen Bericht über das Magdeburger Musikleben an Robert Schumann für dessen „Neue Zeitschrift für Musik". Hier darauf einzugehen, würde zu weit führen. Auch in Magdeburg gab es Singverein, Liedertafel, Dilettanten-Konzertverein u. a. m.; aber die Konzerte wurden nach Wagners sehr richtigem Urteil im Grunde nur als Verzögerungsursache ersehnter Tafelgenüsse angesehen.

[1]) Wir drucken hier den 1. Teil einer Arbeit von Erich Kloss ab, die der Verfasser, der bekanntlich jäh aus dem Leben schied, leider nicht vollenden konnte.

In einem dieser Logenkonzerte aber dirigierte Wagner unter lebhaftem Beifall die Ouvertüre zu seiner Oper „Die Feen". Es war dies am 10. Januar 1835 in der Wiederholung eines Neujahrskonzertes, in dem der durchreisende französische Violinist Charles Philipp Lafont (1781—1839) auftrat. Wagner hatte kurz zuvor eine Kantate unter dem Titel „Beim Antritt des neuen Jahres" komponiert. Zu dieser Kantate hatte der Regisseur Wilhelm Schmatte den Text geschrieben; sie bestand aus einer Ouvertüre in C moll $^{3}/_{4}$ (Andante sostenuto, Allegro, Presto) und zwei Chorsätzen. In dem auf die Ouvertüre folgenden Allegretto mit Chor bediente er sich des Andantethemas seiner C dur-Sinfonie in bedeutungsvoller Weise als melodramatischer Begleitung des trauernd auftretenden und Abschied nehmenden alten Jahres. Diese Kantate kam in dem Konzert Lafonts am 3. Januar zur Wiederholung. Die Aufnahme des Ganzen durch das Publikum war nach damaligen Berichten eine sehr dankbare; Wagner dirigierte an demselben Abend aufser dieser Neujahrsmusik noch Mendelssohns „Meeresstille und glückliche Fahrt" und Rossinis Tell-Ouvertüre. — Es ist sicher, dafs die orchestralen Leistungen in den Konzerten besser waren, als im Theater; denn Wagner erklärte bei der Ankündigung eines Benefizkonzerts, es sei ihm nur selten im Laufe des Winters geglückt, „Die Ausführung des Ganzen mit seinen besten Bestrebungen in Einklang zu bringen". So peinlich strenge Kritik übte der junge Kapellmeister schon damals an sich selbst und seiner Musik. Dafür erlebte er auch die Genugtuung, dafs nach dem zweiten Winter (1835/36) erklärt wurde, wenn trotz der mifslichen finanziellen Lage der Ruf des Magdeburger Theaters keinen Schaden genommen habe, so verdanke Direktor Bethmann diefs dem Fleifs und Eifer der Mitarbeiterschaft seines Dirigenten.

In die zweite Magdeburger Spielzeit fällt das Gastspiel der berühmten Wilhelmine Schröder-Devrient als Romeo in Bellinis „Romeo und Julia", als Desdemona in Rossinis „Othello", als Agathe im „Freischütz" und als Lenore im „Fidelio". Hierbei war es, dafs die ausgezeichnete Künstlerin dem jungen Kapellmeister, von den sie einen höchst günstigen Eindruck erhalten, das Versprechen ihrer Mitwirkung zu seinem Benefiz-Konzert gab. Allerdings waltete, wie auch leider später bei sehr vielen Wagnerschen Konzerten, hierüber ein eigner Unstern. Das Konzert sollte anfangs gleich nach Schlufs des Gastspiels (am 24. April) stattfinden. So besagt es auch die erste Ankündigung, die wir hier nach dem Wortlaut der „Magdeburgischen Zeitung" vom 24. April wiedergeben:

> „Unterzeichneter gibt sich die Ehre, hiermit ergebenst anzuzeigen, dafs er vor seinem Abgang aus Magdeburg, und zwar künftigen Freitag, den 24. April, ein Konzert zu geben beabsichtigt, zu dem ihm die gefeierte Künstlerin, Mme. *Schröder*-Devrient, ihre Mitwirkung gütigst versprochen hat. Billets zu 15 Sgr. sind von Mittwoch früh an in der Buchhandlung des Herrn Heinrichshofen, sowie in der Musikhandlung des Herrn Ernst Wagner zu bekommen usw. Magdeburg, den 21. April 1835.
>
> Richard Wagner, Musikdirektor.

Indessen mufste der Termin auf den 2. Mai verschoben werden, wahrscheinlich weil Frau Schröder-Devrient in Leipzig heftig begehrt wurde. Nun glaubte aber das mifstrauische Magdeburger Publikum nicht mehr recht an die Erfüllung der Zusage der Sängerin, besonders da auch seltsamer und bedauerlicherweise in der nächsten Konzertanzeige ihrer Mitwirkung nicht mehr ausdrücklich Erwähnung getan sondern nur der instrumentale Höhepunkt, Beethovens „Schlacht bei Vittoria" hervorgehoben wurde. Diese Ankündigung lautete:

> „Unterzeichneter gibt sich die Ehre, hiermit ergebenst anzuzeigen, dafs er gesonnen sei, vor seinem Abgang aus Magdeburg, künftigen Sonnabend, den 2. Mai, noch ein grofses Vokal- und Instrumental-Konzert zu geben. Er wird es sich eifrig angelegen sein lassen, die Ausführung des Ganzen mit seinen besten Bestrebungen in Einklang zu bringen, was ihm leider im Laufe dieses Winters, wo er die Ehre hatte, in Magdeburg zu fungieren, nur selten gelingen konnte. Unter den aufzuführenden Stücken wird besonders Beethovens „riesiges Tongemälde „Die Schlacht von Vittoria" die Aufmerksamkeit eines verehrten Publikums fesseln." —

Nach unsern heutigen Begriffen von wirksamer Vorankündigung nimmt sich diese Konzert-Einladung ohne die nochmalige ausdrückliche Erwähnung des grofsen Gastes allerdings recht bescheiden aus. Die guten Magdeburger konnten sich nicht entschliefsen, genügend Vormerkungen zu dem Konzert zu treffen, und so blieb der Saal auffallend leer, — eine Tatsache, die sich ganz besonders fühlbar für die Kasse des jungen Kapellmeisters gestaltete. Noch erhalten ist die grofse Konzertanzeige vom 2. Mai; sie lautet:

Heute, den 2. Mai, im Saale der Stadt London

**Großes Vokal- und Instrumentalkonzert**

unter Mitwirkung

der Madame **Schröder-Devrient.**

Erster Teil.

Konzertouvertüre von *Richard Wagner.*
Szene und Arie von Kastrelli, vorgetragen von Mme. *Schröder-Devrient.*
Concertanto für das Violoncell, vorgetragen von Herrn *von Roda.*
Ouvertüre zu ‚Kolumbus' von *Richard Wagner.*

Zweiter Teil.

Wellingtons Sieg oder die „Schlacht bei Vittoria," — großes Tongemälde von *Ludwig van Beethoven.*

**Anfang um sieben Uhr.**

Billets à 15 Sgr. sind in den Buchhandlungen der Herren W. Heinrichshofen und Ernst Wagner zu haben. An der Kasse ist der Preis 20 Sgr.

Es gereicht mir zum besonderen Vergnügen, daß es mir gelungen ist, die hochgefeierte Madame *Schröder-Devrient* bewogen zu haben, auf ihrer Reise nach Braunschweig nochmals Magdeburg mit ihrem Besuche zu erfreuen, um mir bei meinem Konzert ihre gütige Unterstützung zu gewähren. Indem ich hoffe, dadurch Magdeburgs Musik und wahre Kunst liebendem Publikum einen hohen Genuß zu bereiten, ersuche ich um geneigte Teilnahme.

**Richard Wagner,** Musikdirektor.

Dafs Wagner über diese Teilnahmlosigkeit des Publikums sehr niedergeschlagen war, ist begreiflich; Frau Schröder-Devrient hat ihn aber offenbar getröstet und erheitert; ja es scheint sogar, dafs sie dem jungen Künstler in diesen Tagen eine silberne Tabaksdose zum Geschenk machte, die dieser sorgsam hütete, bis er sie beim Besteigen eines Schiffes drei Jahre später in England durch einen unglücklichen Zufall verlor.

Die Ouvertüre, welche auf dem Konzertprogramm verzeichnet stand, war von Wagner für das Schauspiel seines Freundes Theodor Apel „Kolumbus" geschrieben worden; ihr Inhalt ist vom Komponisten genau erläutert: es ist der neue tätige Drang der Völker am Ende des Mittelalters zum Leben, besonders zum Entdeckungstrieb; das erdumgürtende Weltmeer war der Boden dieses Suchens und Strebens nach Neuem, Unbekanntem, — nach dem Lande der Zukunft. Kapellmeister Heinrich Dorn äufserte sich später nach einer Aufführung in Riga: „Die Konzeption und Durchführung dieser Ouvertüre konnte man nicht anders als echt Beethovenisch nennen: grofse, schöne Gedanken, kühne rhythmische Abschnitte, die Melodie weniger vorherrschend, die Durchführung breit und in absichtlich schwerfälligen Mafsen — dagegen das Aufsenwerk hochmodern, beinahe Bellinisch, wie ich denn nur die nackte Wahrheit erzähle, dafs im „Kolumbus" zwei Klapptrompeten in Bewegung sind, deren Stimmen zusammen 13½ engbeschriebene Seiten ausfüllen".

Als Konzertdirigenten finden wir den jungen Kapellmeister nach dem Zusammenbruche des Magdeburger Theaterdirektors und der verunglückten Aufführung des „Liebesverbots" im März 1837 in Königsberg wieder. Hier, wo kurz zuvor seine Vermählung mit der Magdeburger Schauspielerin Minna Planer stattgefunden hatte, war anfangs in ihm Hoffnung, wieder Theaterkapellmeister werden zu können, doch bereitete der Bankerott der Direktion einer dauernden Wirksamkeit ein frühes Ende. „Das Jahr, welches ich in Königsberg zubrachte, ging durch die kleinlichsten Sorgen gänzlich für meine Kunst verloren. Eine einzige Ouvertüre schrieb ich: Rule Brittannia." — Um sich Subsistenzmittel zu verschaffen und Fühlung mit dem Königsberger Publikum zu gewinnen, dirigierte er Orchesterkonzerte im Schauspielhause; in einem derselben gelangte die neue Ouvertüre zur Aufführung. Der Versuch, sie 1840 in der New Philharmonic Society in London vorzuführen, kam nicht zu stande, und erst 1904 wurde die für verloren gehaltene Partitur in London wiedergefunden. In der für 31 Instrumente bestimmten Orchestrierung sind 4 französische Hörner vorgeschrieben, welche das Thema der englischen Nationalhymne hervorzuheben hatten, und für den Schlufs ist die Mitwirkung einer Militärkapelle vorgesehen. In den Berichten des Klavierspielers Sobolewsky, der unter dem Pseudonym J. Feski für die Schumannsche „Neue Zeitschrift für Musik" schrieb, wird die Ouvertüre nur genannt und über Wagners Direktionsweise gesagt: „Herr Musikdirektor Wagner dirigierte das Ganze mit imponierendem Anstand und suchte sich von dem Fehler, mit beiden Armen zu dirigieren, welcher Herrn Theatermusikdirektor Schuberth vorgeworfen wird, dadurch zu schützen, dafs er einen beständig in die Seite stemmt." —

Der kurzen Königsberger Episode folgte Wagners Tätigkeit als Theaterkapellmeister in Riga. Hier schienen sich günstigere Aussichten zu bieten, die allerdings sich auch nicht in erhofftem Mafse verwirklichten. Zu den Verpflichtungen des Theaterkapellmeisters gehörte die Leitung der Orchesterkonzerte, deren in jedem Winter sechs stattfanden. Zwei besonders grofse Vokal- und Instrumental-Konzerte zu eigenen Gunsten veranstaltete Wagner „im Saale der löblichen Schwarzhäupter" am 6. (19.) März 1838 und 1. (14.) März 1839. — Das erste Konzert, mit bedeutend verstärktem Orchester, brachte die Kolumbus- und die Rule Brittania-Ouvertüre und ferner als besonders patriotischen Abschlufs die vom gesamten Gesangspersonale der Oper vorgetragene Volkshymne „Nicolai" von dem Rigaer Dichter Harald von Brackel, in Wagners Komposition. Die Sängerin Frau Pollert sang eine Arie aus „Jessonda" sowie mit Amalie Planer (Minnas Schwester) und dem Opernchor das erste Finale aus Webers „Oberon". Auch der Direktor Karl von Holtei sowie Wagners Gattin Minna wirkten deklamatorisch mit; ersterer trug Schillers „Lied von der Glocke", letztere den Monolog aus dem vierten Akte der „Jungfrau von Orleans" vor. An instrumentalen Solonummern wurde das Möglichste geboten. Ein Duett „Die Seemänner" aus Rossinis „Soirées musicales" ist nach dem Programm von Wagner instrumentiert. — Der Beifall des Publikums war lebhaft, doch deckte auch hier der Ertrag eben nur die Kosten. Interessant ist Dorns Bericht in Schumanns „Neuer Zeitschrift für Musik". Wagner wird darin mit Beziehung auf die „Spektakel- und Reizmittel" der Kolumbus-Ouvertüre ein „Hegelianer im Heineschen Stile" genannt: während er mit den Füfsen in Beethovens Werken wurzele und (in seiner Theaterpraxis) mit den Armen in Allerweltspartituren herumfege, schlage ihm das noch zu jugendliche Herz in ungestümer Wallung bald hierbald dorthin und der Kopf perpendikele zwischen den Doppel-Been „Bach und Bellini". — —

Im zweiten Benefizkonzert führte Wagner eines seiner Lieblingswerke, Beethovens Cmoll-Sinfonie vor. Von dieser Sinfonie sagt er bekanntlich in seiner Studie „Über das Dichten und Komponieren", durch ihren ersten Ton werde in jedem Konzert ein bis dahin noch so sehr gelangweiltes Publikum bis zur Ekstase geweckt. Auch hörte in diesem Konzert das Rigaer Publikum zum ersten Male Mendelssohns „Meeresstille und glückliche Fahrt". Bedeutsam für die Art, wie Wagner durch Holteis und Dorn skrupelloses Verhalten um seine Stellung kam, ist die Anzeige für dieses Benefizkonzert. Dort heifst es: „Da ich in diesen Tagen die für mich wohl betrübende Nachricht von meiner Entlassung aus der von mir bis jetzt bekleideten Stelle am hiesigen Theater erhalten habe, weil diese Stelle von Herrn von Holtei für das künftige Jahr bereits einem andern zugesagt ist, so würde es mir sehr wohltuend sein, aus der Teilnahme für dieses mein Konzert entnehmen zu können, dafs ein verehrtes Publikum mit meinem Fleifse und ungetrübten Eifer bei meinen Leistungen ebenso zufrieden sei, als sich mein jetziger Direktor, Herr Hoffmann, mir darüber bezeigt hat." —

Zu erwähnen sind noch der Vollständigkeit halber zwei grofse Konzerte des polnischen Geigers Lipinski im Mai 1839, bei denen Wagner die Ouvertüren und Orchesterbegleitung dirigierte. Es ist dies derselbe Lipinski, dem er dann später in Dresden wieder begegnete und mit dem es anläfslich der Einstudierung von Beethovens Neunter Sinfonie zu Zusammenstöfsen kam, bis sich Lipinski der höheren Einsicht Wagners beugte. In Dresden ist dann die weitere und bedeutsame Epoche Wagners auch als Konzertdirigent: hier vollzieht sich das Ereignis, das auf diesem Gebiete unauslöschlich mit seinem Namen verknüpft ist: Die Wiedererweckung der Neunten Sinfonie.

# Monatliche Rundschau.

**Berlin**, 10. November. — In der Königlichen Oper gastierte Herr *Caruso* im Liebestrank, Rigoletto und in den Bajazzi, also in wenig bedeutenden und noch weniger anstrengenden Rollen. Ungewöhnlich hohe Preise, ein dicht gefülltes Haus und ein mäfsiger Erfolg! (In Wirklichkeit war's nämlich anders, als in den Zeitungsberichten.) Der Italiener bleibt ja der grofse Gesangskünstler, doch mit der Schönheit seiner Stimme ist's vorbei. Wenn sich bei unserm für ihn schwärmenden Publikum nur ein matter Beifall ergibt, wenn Jubel und Dacapoverlangen fast ganz fehlen, wenn bei dem Reifser La donna è mobile sich keine Hand rührt, so mufs doch irgend ein Mangel vorhanden sein. Es war an allen drei Abenden dasselbe Bild. Die Stimme matt, der Ton ohne Glanz und Schmelz. Gegen das Ende hin ersichtliche Anstrengung des Sängers und darauf auch mehr Fülle und Klang des Tones, was dann lebhaften Beifall zur Folge hatte. Das Auditorium war sichtlich erfreut, endlich Veranlassung zum Klatschen zu haben. Man kann es herzlich bedauern, dafs die Stimme des Sängers nicht in der rechten Verfassung war, soll aber nicht von einem unübertrefflichen Gesange und einer wunderbaren Stimme reden, weil die nicht da war. Der Klang ist es, der die allermeisten entzückt, und der fehlte. Die Stimmbehandlung allerdings, die Tonbildung, die Atemführung, die Phrasierung sind im hohen Grade künstlerisch, allein ich glaube nicht, dafs der zehnte Teil der Hörer an diesen Dingen seine Freude hat. Erkennt er sie doch kaum in ihrem hohen Werte. — Nun erfuhr man, dafs *Caruso* am Morgen nach seinem letzten Auftreten bei einer Abschiedsfeier plötzlich infolge neuralgischer Schmerzen zusammengebrochen sei, die ihn während des ganzen hiesigen Gastspiels schon gequält haben sollen. Dadurch wird dann freilich der Wert jener Mitteilungen gekennzeichnet, nach denen sein Gesang wie sonst in aller Pracht erklungen sei. Wie nun Neuralgie auf die Stimmbänder, namentlich auf den Klang des Tones wirkt, weifs ich nicht. Dem Sänger aber wünsche ich von ganzem Herzen, dafs seine Gesangsorgane bald wieder in die frühere Verfassung kommen mögen. — Eine andere Täuschung bereitete uns Herr *Nával*. Der Konzertsaal war dicht gefüllt, und alle freuten sich nicht wenig auf den in Aussicht stehenden Genufs. Als der Sänger den Mund auftat, hörte man flache, klanglose Töne. Seine Gesangskunst liefs den Mangel an Stimme nicht vergessen. Gerade der lyrische Sänger kann des Wohlklangs nicht entraten. *Niemann* freilich konnte mit „Ich grolle nicht“ seine Hörer auch ergreifen, wenn er „ganz schlecht bei Stimme war“. — Auch zwei Damen kamen von der Bühne in den Konzertsaal, in dem sie allerdings längst heimisch sind: noch in der Fülle der Stimmkraft *Emmy Destinn*, nicht mehr mit voller Frische des Tones *Marcella Sembrich*. Beide konnten in dem umfangreichen Philharmoniesaale vor dichtgefüllten Räumen singen, obschon die Eintrittspreise bis auf 20 M. festgesetzt waren. Die *Destinn* singt ungleich, ein Stück mit unfreiem und scharfem Tone, gleich darauf ein anderes mit wirklich entzückendem Stimmklange. Und seltsam, dafs ihr zwei so verschiedenartige Kompositionen wie die Arie aus Tosca und die aus dem Freischütz gesanglich gleich meisterhaft gelangen. Sie hat Rasse, aber keine Innigkeit. Darüber täuscht indes der Klangzauber bei ihr oft hinweg. Sie hatte einen Bariton aus Amerika mitgebracht, *Dinh Gully*, der sie durch seine metallische, gut gebildete Stimme fast ebenso in den Schatten stellte, wie Fräulein *Hempel* Herrn *Caruso*. Im grofsen Holländer-Duette, das nicht in den Konzertrahmen gesteckt werden sollte, überragte der Bariton entschieden den Sopran. — Die *Sembrich* sang Opernarien, einen Bravourwalzer und eine Reihe meist fremder Lieder in vier Sprachen. Es klingt noch immer weich und süfs, was sie singt, und die Melodie führt sie auch jetzt noch ausgezeichnet. Sie trägt musikalisch und geschmackvoll vor, ohne Leidenschaft, indes ausdrucksvoll. Der Koloratur fehlt heute doch schon das Sieghafte. Zuweilen erscheint der Ton in der Höhe auch bereits ein wenig hohl, nicht ganz klanggefüllt. Doch bietet sie noch so viel Erfreuliches, dafs man ihr Konzert den besten zurechnen darf.

Endlich haben wir nun auch eine zweite Oper wieder. Wie dringend verlangte man sie seit Jahrzehnten und sagte ihr, da sie eine Notwendigkeit sein sollte, Gedeihen und Erfolge voraus! Wie oft erstand sie in diesem und jenem Stadtteile, freudig begrüfst und jedesmal als „nun aber dauernde Instution“ bezeichnet! Und immer war alles nach wenigen, oft sehr wenigen Jahren wieder vorbei. Am 1. November nun eröffnete die Komische Oper aufs neue ihre Pforten. Einige Jahre hindurch leistete sie viel Gutes, kostete aber so viel Geld, wie das nun einmal in der Art der Oper liegt, dafs der Geduldsfaden der Opferwilligen — ich weifs nicht, ob es Kunstfreunde oder Bodenspekulanten waren — rifs. Nun pachtete Frau *Aurelie Révy* das Haus und begann ihre Herrschaft mit der Schaueroper Sibirien, Text von *Illica*, Musik von *U. Giordano*. Auch dem Hoffnungsvollen müssen nach der ersten Aufführung erhebliche Zweifel an der Lebenskraft des Unternehmens gekommen sein. Ein unangenehmer Text, eine wenig ansprechende Musik! Da ist eine Art Traviata, die zu drei Männern Beziehungen hat. Der erste brachte sie in seine Gewalt, der zweite wurde ihr eine reiche Geldquelle, der dritte erwirbt ihr Herz. Aus Eifersucht tötet er den Nebenbuhler und wird nach Sibirien verbannt. Sie teilt mit ihm das Los und fühlt sich bei ihm glücklich. Als jedoch nach einiger Zeit ihr erster Liebhaber auch in die Verbannung geschickt wird, enthüllt dieser ihre noch unbekannte Vergangenheit. Wie eine wilde Katze springt sie ihm an den Hals, ihn zu töten. Nun macht sie mit dem Geliebten einen Fluchtversuch, den die Todeskugeln der Wachen vereiteln. Die Musik ist ungleich und fliefst streckenweis im flachem und schmalem Bette. Sie will Stimmungen malen und Vorgänge illustrieren, wobei sie mehr Wahrheit als Schönheit anstrebt. Das Grelle mufs man als italienische Art in den Kauf nehmen, auf Herzbewegendes verzichten. Aber man nimmt doch Interesse an dieser kurzatmigen, indes nicht ausdruckslosen Musik. Frau *Révy* gab die Hauptfigur der Oper. Ihre Stimme ist gut gebildet und war den Anstrengungen der Rolle gewachsen. Mehr des Lobes ist ihr nicht zu spenden. Alle anderen Mitwirkenden kamen über eine Durchschnittsleistung nicht hinaus. Chor und Orchester ebensowenig. Die Inszenierung bot auch nur das Ausreichende. — Was soll man nun von der Zukunft des neu eröffneten Instituts erwarten?

In den Konzertsälen wurde natürlich gelegentlich des hundertsten Geburtstages *Franz Liszt* ausgiebig gefeiert. Er gehört zu denen, die im Grabe noch gewachsen sind. Während seines Lebens war sein Ruhm als Pianist so grofs,

dafs er den Ruf des Komponisten verdunkelte. Die dem Neuen sich Zuwendenden fanden in der gleichzeitig auftretenden Wagnerschen Musik doch mehr als in der Lisztschen, und von der Bühne aus konnte sich diese an ein weiteres Publikum wenden als die im Konzertsaale. Zudem ist die dramatische Musik verständlicher als die sinfonische. Es kommt dazu, dafs die alten Herrn Kapellmeister Liszts Kompositionen selten und meist ungenügend aufführten, während in der neueren Zeit das Gegenteil der Fall ist. So bekam das grofse Publikum erst jetzt ein rechtes Bild von ihnen. Und die Ausschreitungen der Allerneusten bewirkten, dafs es auch bei Liszt Mafs und Form fand, die es früher vermifst hatte. Man erkannte auch, dafs man ihre harmonische Schönheit, mancher instrumentale Effekt, die bei Wagner überraschten, schon vor diesem bei Liszt zu finden gewesen war. Und so wuchs Liszt in der Anerkennung als schaffender Musiker mehr und mehr. Man war daher naturgemäfs jetzt bestrebt, ihm an Ehren zuzumessen, was man ihm vorher schuldig geblieben war, wird sich aber doch hüten müssen, nunmehr in den gegenteiligen Fehler zu verfallen. — Wir hatten hier nun Lisztfeiern an allen Orten und von allen Seiten. Nur die vornehmsten kann ich aufführen und die Tonwerke nennen, ohne auf deren Wiedergabe näher einzugehen. Die Königliche Kapelle brachte unter *R. Straufs* die Dante-Sinfonie, die Philharmonische Kapelle unter *Nikisch* die Festklänge und die Faustsinfonie, die Singakademie sogar, die sich bis dahin noch nie mit Lisztscher Musik befafst hatte, führte unter *G. Schumann* die Graner Festmesse auf. *S. v. Hausegger* brachte mit dem Blüthner-Orchester die Dante-Sinfonie, den 137. Psalm, den Marsch aus Christus, und *A. Chessin* mit dem Philharmonischen Orchester Orpheus, Hamlet und die Ideale zur Ausführung. Fast kein Pianist und keine Pianistin trat in den letzten vierzehn Tagen mit einem Programme auf, das nicht den Namen *Liszt* enthalten hätte. *Busoni* widmete dem Meister sechs Klavierabende und gab dazu ein Programmbuch mit bemerkenswerten Anmerkungen heraus. Auch in vielen Liederabenden konnte man Lisztsche Kompositionen hören. Zu verwundern ist es, dafs keine Bühnenaufführung der heiligen Elisabet veranstaltet worden war.

Es mehrt sich die Zahl der Opernsänger, die sich auch im Konzertsaale heimisch machen möchten. Das ist nicht leicht, und wenigen gelingt es, wie wir zuletzt noch an den Herrn *Bronsgeest* und *Griswold* sahen. Auch der Münchener *Feinhals*, der hier eben in der Philharmonie konzertierte, war damit nicht eben glücklich. Weit mehr Herr *Kirchhoff*, der als Lohengrin von Bayreuth her in weiteren Kreisen bekannt geworden ist. Er trug Schubert, Brahms und Liszt gesanglich kunstvoll und stilgerecht vor, konnte sich aber doch vom Trachten nach Effekt nicht frei halten und brachte nach dem zartesten Piano das stärkste Forte, ohne dafs der Text dazu Veranlassung bot. Seine Gattin, eine geborne *Gardini* (*Gerster*), sang auch. Ihre Stimme ist klein und klingt nur in der Höhe auf zarten Kopftönen, deren Bildung eine Spezialität ihrer einst berühmten Mutter *Etelka Gerster* ist. Doch mit solchen Tönen allein kann man kein Lied singen.

Der Philharmonische Chor des Prof. *Siegfried Ochs* begann sein Konzertjahr mit Händels Judas Maccabäus. Das Oratorium interessiert doch erst in seinem Verlaufe stärker. Dem vortrefflichen Chore gesellten sich hundert prachtvolle Knabenstimmen von den Domsängern, und da ergab sich in dem Wechselgesange: „Seht, er kommt!" eine im Klange und in der dynamischen Steigerung so wundervolle Wirkung, dafs das Publikum jubelte. Zu rechtfertigen ist es wohl nicht, doch zu verstehen, wenn der ganze Preischor wiederholt wurde. Kostbares brachte das erste Konzert des von Prof. *Rüdel* geleiteten Königlichen Domchors: eine 8stimmige Motette *Bachs*, eine 9stimmige *Corsis*, das 16stimmige Crucifixus von *Caldara* usw. Diese köstlichen Kinderstimmen mit dem gutgebildeten Männerchore vereint, welche Fülle und Schönheit des Tones entfalten sie, und wie fein und klar stellen sie die verwickeltste kontrapunktische Musik dar! Der ursprüngliche Ruhm war dem Domchore eine Zeitlang verloren gegangen. Unter seinem jetzigen Leiter hat er ihn wiedergewonnen. — Traurig aber stimmt es, dafs — während beliebte Gesangsgröfsen vor überfülltem Saale sich hören lassen können — dieser ausgezeichnete Chor manchen leeren Platz vor sich sehen mufs. Rud. Fiege.

**Elberfeld-Barmen.** In den Tagen vom 20.—22. Oktober 1911 fanden zum Doppeljubiläum der Elberfelder Konzertgesellschaft und des Elberfelder Gesangvereins drei glänzende, erfolgreiche Musikaufführungen statt.

Die Konzerte fanden ein weihevolles Präludium durch Altmeister Bachs Kantate, „Singet dem Herrn ein neues Lied", die eine stilvolle, ergreifende Wiedergabe erfuhr. Zur Wiederholung kam die vor zwei Jahren hier uraufgeführte „Die Messe des Lebens" von Delius. Da in dieser Zeitschrift das Werk ausführlich besprochen worden ist, genügt heute die Bemerkung, dafs die Aufführung in jeder Hinsicht tadellos war. Ob das kunstvolle, schwierige Werk sich im Konzertsaal behaupten wird, mufs freilich stark bezweifelt werden. Im Publikum wurde manche Stimme laut, die sich mit Nietsches Ideen und deren Ausführungen durchaus nicht befreunden konnte. — Stand das erste Festkonzert schon unter dem Stern eines ausländischen Tondichters (Delius), so hatte man sich zum 2. intimen Konzert ausgerechnet gar 3 ausländische Instrumenlalsolisten engagiert: Pugno, Ysaye und Casals. Und dazu mufste das Programm mit einem ausländischen Werk, der Sonate für Klavier und Geige von César Franck, die übrigens unsere deutschen Musikfreunde absolut nicht zu erwärmen vermochte, eingeleitet werden. Beethovens Trio B dur Opus 97 wurde durch die drei Künstler recht exakt und schön abgerundet gespielt.

Else Schünemann, Hedy Iracema Brügelmann, das Ehepaar Felix von Kraus verschafften durch musterhafte Darbietung Schubert'scher, H. Wolf'scher und J. Brahm'sscher Lieder reichen, ungestörten Genufs. Beethovens „Neunte" war das feierliche Postludium des Jubelfestes.

Der Barmer Volkschor hat sich ein eigenes Orchester gegründet, das der neue Dirigent H. Inderan in kurzer Zeit so trefflich schulte, dafs der Vortrag von Bachs Suite in D dur, der Pastoralsinfonie von Beethoven und der Faustsinfonie von F. Liszt alle Anerkennung verdiente. — Eine für Sopransolo, Chor und Orchester geschriebene Kantate über „Macht hoch die Tür!" von J. Weismann ist eine feinsinnige, musikalisch-poetische Auslegung des bekannten Adventliedes.

Unter A. von Gerlachs Direktion bewegen sich die Leistungen unserer Bühne in aufsteigender Linie. So war die Aufführung des Rosenkavaliers eine kunstreiche Tat,

bei welcher alle Mitwirkenden ihr Können in bestes Licht stellten. H. Oehlerking.

**Hamburg**, 1. November. Der Oktober stand auch diesmal wieder in bezug auf Konzertveranstaltungen jeder Art unter dem Zeichen einer Hochflut. In der zweiten Hälfte steigerte sich diese noch durch die vielen Liszt-Konzerte, die zur Säkularfeier stattfanden. Die Philharmoniker begannen unter dem nun ständigen *S. v. Hausegger* ihre diesjährige Ära mit dem prächtig ausgeführten G moll-Konzert von Händel (Nr. 17), dem sich Brahms „Dritte" in gleichfalls künstlerischer Abrundung anschlofs. *Raoul Pugnos* Solovorträge, D moll-Konzert von Mozart und Solostücke von Chopin haben mich diesmal recht enttäuscht, denn eine einfache glatte Technik und eine affektierte Ausdrucksweise, daneben die stellenweise Überstürzung im Zeitmafs erwecken keinen künstlerischen Genufs. Das zweite Konzert der Philharmonischen Gesellschaft galt, wie so vieles in dieser Zeit dem Begehen der Säkularfeier Liszts. Es brachte zu Beginn die von Alfred Sittard genial ausgeführte Fantasie und Fuge über B-A-C-H, für Orgel, 3 von Felix Senius mit schönem Ton und warmen Ausdruck vorgetragene Gesänge und als Höhepunkt die einwandfreie Wiedergabe der gewaltigen „Faustsinfonie". — Fast alle Orchester-, Chor- und andere Institute feierten den grofsen Toten. *P. Neglias* temperamentvolle Ausführung der „Dante-Sinfonie" war wohl danach angetan, aufs Neue wieder den Beweis zu geben, dafs sie, nachdem man einige Tage später die „Faust-Sinfonie" vernommen, hinter dieser an Bedeutung zurücksteht. In dem Neglia-Liszt-Konzert, das aufserdem den keineswegs anziehenden „Nächtlichen Zug" brachte, spielte der in Hamburg geschätzte *R. Singer* mit gewandter Technik das „Es dur-Konzert" und den „Totentanz". — Das erste Sinfonie-Konzert unter *Felix Woyrsch* (Altona) leitete die Liszt-Feier mit Schumanns „B dur-Sinfonie" ein, wonach Liszts dramatische Szene „Jeanne d'Arc au Bûcher", für Mezzosopran (Frl. *M. Freund*) die Reihe der weiteren Liszt-Darbietungen in vorzüglicher Weise eröffnete. Diese bestanden in „Les Preludes" und den „Rakoczy-Marsch". Zwischen diesen beiden Werken sang die über schönes Stimmaterial und seelevollen Ausdruck gebietende Künstlerin die musikalisch interessanten „Lieder eines fahrenden Gesellen" von Gustav Mahler. — Aufser den vielen, Liszt dargebrachten Ovationen wurde dem unlängst verschiedenen Gustav Mahler im Gedenken an seine frühere in Hamburg so einflufsreiche Wirksamkeit eine Gedenkfeier von *José Eibenschütz* im ersten Sinfonie-Konzert des Vereins Hamburgischer Musikfreunde dargebracht. An diesem interessanten Abend erschien die Sinfonie Nr. 2 C moll in schwungvoller Wiedergabe, Frl. *M. Freund* sang die fünf auf einen Ton gestimmten, sentimental angehauchten „Kindertotenlieder", mit der hierfür geeigneten stimmlichen Zurückhaltung. Eingeleitet wurde das Konzert durch Wagners „Parsifal-Vorspiel".

Auf die vielen mehr oder weniger künstlerisch wertvollen Lieder-Abende können wir wegen Raummangels nicht eingehen. Dafs die Abende eines *Henri Marteau*, *Willy Burmester*, *Arthur Schnabel*, *Karl Friedberg* usw. sensationellen Erfolg hatten, kann man leicht verstehen. Aus dem wieder als Neuheit von Burmester geschaffenen Klein-Kunst-Programm, das reizende Stücke von Mozart, Dittersdorf usw. brachte, mufs ich eine durchaus fehlgeschlagene Bearbeitung, richtiger gesagt, eine Verstümmelung des Finale aus Beethovens Trio Op. 1 Nr. 2 rügen. Ein derartiges Machwerk entspricht nicht der Hand eines wirklichen Künstlers. Das Konzert unseres vorzüglichen *Gustav Knak* (Organist an St. Petri) eröffnete der rhythmisch sichere, geschickt registrierte Vortrag der schwierigen Fantasie und Fuge G moll von J. S. Bach, dem weiter in gleich künstlerischer Ausführung Kompositionen von Saint Saëns und Reger sich anschlossen. Dem wertvollen Abend wurde noch eine Reichhaltigkeit durch die Mitwirkung von Frau *Neugebauer-Ravoth* (sechs Lieder von H. Wolf) und dem begabten Violinisten *Max Menge* (Werke von Reger, Bossi und Karg Ehlert) zu Teil. — Die Kammermusik vertraten im Oktober das Berliner Klingler Quartett mit Frau *Helene Schaul-Lachmanski*, die Berliner Trio-Vereinigung F. Lindemann, J. Gesterkamp und H. Beyer-Hesse, das Quartett Bignell und das Bandler-Quartett der Philharmonie. Letzteres hat sich die Aufgabe gestellt, die sämtlichen Quartette Beethovens in sechs Konzerten vorzuführen. Der erste dieser Abende brachte in künstlerischer Vollendung die Quartette Op. 18 Nr. 1, Op. 74 und Op. 59 Nr. 3.

Last not least sei noch eines vorzüglich gelungenen Konzerts des Leipziger Solo-Quartetts für Kirchengesang (gegründet 1885 von B. Röthig) Erwähnung gegeben. Prof. Emil Krause.

**Leipzig**. Ungleich stärker als früher setzte das musikalische Treiben in unserer Stadt ein. Als Einleitung diente ein Sonderkonzert im Gewandhause zu Ehren der Versammlung des Sächsischen Lehrervereins, das ausschliefslich Orchesterwerke von Brahms (C moll Sinfonie) und Wagner (Parsifal-Vorspiel, Tannhäuser-Ouvertüre und „Waldweben" aus „Siegfried") in ausgezeichneter Ausführung darbot und dem Orchester nebst *Arthur Nikisch* einen wahren Triumph einbrachte. Die ersten beiden Abonnementskonzerte brachten der Hauptsache nach bekannte Kompositionen, so die Sinfonien in D dur von Beethoven und Brahms, die Ouvertüren zu „Egmont" und „Alceste" (Gluck, mit dem schönen Weingartnerschen Konzertschlufs) und eine Novität, Georg Schumanns Ouvertüre „Lebensfreude", eine sehr fein, klangvoll und geistreich instrumentiertes Werk, das sich auf konservativer Seite hält, dabei aber sehr frisch empfunden uud von trefflicher Wirkung ist. Leider kam es als Schlufsnummer und gewann nur wenig Beifall, weil die Hörer eilend der Garderobe zustürzten. Im 3. Konzert gedachte man Franz Liszts mit einer tatsächlich herrlichen Wiedergabe der Faust-Sinfonie und der „Festklänge". *Arthur Friedheim* spielte das A dur-Klavierkonzert ganz wundervoll und wurde sehr gefeiert. In den vorangegangenen Konzerten verhielt man sich sehr teilnehmend gegen die junge talentierte *Paula Hegner*, die das Schumannsche A moll-Konzert wenigstens teilweise sehr akzeptabel vermittelte. Warme Zustimmung fand *Lula Mysz-Gmeiner*, und sehr gefeiert ward die Genfer Sopranistin *Maria Louise Debogis*, die sich besondere Verdienste erwarb mit der exzellenten Wiedergabe mehrerer Gesänge von Liszt und Berlioz.

Das 1. Konzert der Musikalischen Gesellschaft wurde zur Liszt-Feier. Mit der Herzoglich Altenburger Hofkapelle bot Dr. Georg Göhler eine geistig beschwingte Aufführung der Faust-Sinfonie und mit dem Riedel-Verein eine ganz prachtvolle Wiedergabe des 13. Psalms, dessen Tenorsolo in *Jean Buysson* einen sehr guten Vertreter fand. Der Geist Liszts war wahrhaft bei diesen so überaus hochstehenden künstlerischen Spenden. *Francis Quarry* fafste das Es dur-Klavierkonzert nur mehr von äufserlich

technischer Seite an, bewies sein Können hier glänzend, liefs aber doch eben das Gefühl des Hörers durchaus unbefriedigt, was nicht hinderte, dafs man ihn mit starkem Beifall bedachte.

Im 1. Philharmonischen Konzerte brachte Professor *Hans Winderstein* die „Préludes" und die Bergsinfonie zu vortrefflichster Aufführung. Als Novität erschien Karl Bleyles C dur Violinkonzert, das die jugendliche Catharina Bosch ausgezeichnet spielte und vom Publikum mit starkem Beifall bedacht ward. Das Konzert enthält ein gutes Stück Romantik und unschwer verständliche Musik dazu, ist von feinen Stimmungen erfüllt und auch durch vornehmes Klangkolorit interessant. Während die ersten beiden Sätze mehr die Kantilene bevorzugen, gibt das sehr lebhafte, manchmal fast kapriziöse Finale dem Spieler viel Gelegenheit, auch sein technisches Können zu entfalten. *Victor Heim* hat einen weich timbrierten Bariton und fand vornehmlich mit geschmackvoll gesungenen Liedern am Klavier allgemeine und warme Zustimmung.

Wir haben diesen Winter wohl an die 40 Kammermusikabende zu gewärtigen. Verschiedene Geiger interessierten durch verschiedenartige Physiognomie. *Willy Burmester* entzückte wieder durch die Noblesse und reine Klangschönheit seines Spiels, sollte aber von der seit Jahren schon gehandhabten Programmschablone doch endlich Abstand nehmen. Als Künstler unverfälscht deutscher Schule erwies sich der Leipziger *Gustav Havemann*, der mit Maja Samuelsen Meister wie Brahms und Spohr ausgezeichnet interpretierte und ein neues Konzertstück von Leopold v. d. Pals aus der Taufe hob, ein ernstes, musiklebendiges Stück schöner Fraktur. Mit bekannten Violinwerken von Nardini, Lalo, Mozart u. a. wartete *Louis Persinger* auf, ein talentierter Geiger, der aber noch an weiterer Vervollkommnung der Tongebung zu arbeiten hat. *Robert Siebeck* gab eine Art von Collegium musicum, hielt einen Vortrag über die Entwicklung der Violinsonate und führte dann als musikalische Illustration Sonaten von Walter, Fischer, Händel und Bach vor.

Es ward im Oktober zu Leipzig wohl viel gesungen und ist doch eigentlich darüber nur wenig zu sagen. Zu den ständigen, längst angesehenen und gewürdigten Gästen gehören *Julia Culp*, *Lula Mysz-Gmeiner* und *Hermann Gura*, der würdige Nachfolger seines berühmten Vaters. *Theodor Byard* wufste kaum viel neues von sich mitzuteilen, während sich *Else Siegel* unter Assistenz des trefflichen *Eduard Behm* am Flügel als starkes Vortragstalent und tüchtige Sängerin erwies. Gemeinschaftlich veranstalteten *Hertha Dehmlow* und *Bruno Hinze-Reinhold* sowie *Martha Schaarschmidt* und *Emil Pinks* mit schönem Erfolge Liszt-Erinnerungsabende kleineren Stils.

An wirklich grofsen Leistungen auf dem Gebiete des Klavierspiels war offenbarer Mangel. Der 13jährige Russe *Jascha Spiwakowski* zeigte vorläufig nur verblüffende technische Begabung, spielte einen Abend lang Robert Schumann, ohne aber auch nur entfernt den Geist dieses Meisters zu ahnen; *Mark Günzburg* verballhornisierte Werke von Beethoven, Brahms und Liszt, und *Ellen Anderssen* wies energisch nach, dafs sie wohl einigen feinen Salonstücken, nicht aber ernsten Kompositionen gewachsen ist. Mit der wohlgelungenen Reproduktion der Werke eines Beethoven, Schumann und Brahms erwies sich *Paul Otto Möckel* als tüchtiger Musiker und begabter Pianist.

Eugen Segnitz.

— Das geistliche Konzert des Sonneberger Kirchenchores am 5. November unter Leitung von *Bernhard Roth* brachte außer bekannten klassischen Stücken auch einige wenige bekannte Nummern, so „Der Engel Lied", Walachische Legende, für eine Singstimme mit Begleitung von Violine und Orgel von *Gaetano Braga*. „Sei still!" Volksweise für gemischten Chor frei bearbeitet von *Carl Türk*. „Fürchte dich nicht", vierstimmig von *Gustav Schreck*. „Maria Wiegenlied am Drei Königstage", für Sopransolo und Chor von *Georg Schumann*. „Ruhe in Gott", Knabenchor von *Christian Mühlfeld*.

— Zum Gedächtnis für den Geheimen Kirchenrat Superintendent D. Meyer († 23. August 1911) spielte der Organist *Paul Gerhardt* in Zwickau i. S. seine eigene Komposition: I. „Totenfeier", sinfonische Dichtung für Orgel. II. Acht Choralvorspiele für Orgel von Mojsisovics (Op. 27; Paul Gerhardt gewidmet; zum ersten Male). III. Improvisation (Op. 9, II) und Fantasie „Ein feste Burg ist unser Gott", eigene Komposition.

— Der Verein für geistliche Musik, Dirigent Musikdirektor *Rich. Fricke*, gab am 15. Oktober in der Lutherkirche ein fast durchweg volkstümliches Konzert. Dasselbe war gleichzeitig eine Ehrung Liszts und Ferd. Hillers, deren 100jähriger Geburtstag auf den 22. resp. 24. Oktober d. J. fällt. Durch je eines ihrer Werke wurde ihrer ehrend gedacht. *Fricke* spielte eingangs Präludium und Fuge über B-A-C-H von Liszt und zum Schluß Regers Variationen über „Heil dir im Siegerkranz" — beides imposante Orgelwerke. Dazwischenhin spielte er ein echtes Pastorale von Cäsar Franck, dessen Einheit durch die rhapsodischen Varianten nicht gestört wird. Der gemischte Chor unter Frickes Leitung sang Heinr. Hofmanns teils volkstümliches „Sei getreu" und H. G. Nägelis herzig-einfaches Strophenlied „Der Herr ist mein getreuer Hirt" mit klarer Stimmführung im modulatorischen Wellenspiel der Harmonien. — Fräulein *Irmgard Hahnrieder*, eine vielversprechende Anfängerin, sang mit tonreichem, angenehmem Mezzosopran und deutlicher Aussprache vier Soli: Bernhard Irrgangs „Leise kommt der stille Abend nieder", Ferd. Hillers „Gebet" nach Geibels herrlicher Dichtung, das in Wort und Vertonung einfach-klare Kirchenlied „Immanuel" und Karl Eckerts Arie aus der Oper „Wilhelm von Oranien".

Dr. mus. J. H. Wallfisch-Insterburg.

## Besprechungen.

**Schreyer, Joh.**, Beiträge zur Bachkritik. Dresden, Holze & Pohl, 1910.

In diesen Beiträgen weist Johannes Schreyer nach, daß Spittas wichtigste Quellen, der Nekrolog, von Joh. Friedr. Agricola unter Mitwirkung Phil. Jm. Bachs geschrieben, und Forkels Schrift über Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke unzuverlässig und oberflächlich sind. Spitta mußte — nach Schreyer — um so mehr zu falschen Schlüssen kommen, als er nicht die nötige musikalische Bildung und Fähigkeit besaß, die musikalischen Werke vom künstlerisch technischen Standpunkte zu bewerten. Daß von diesem Standpunkte bei der Bachforschung aber ausgegangen werde, erscheint dem Verfasser geboten, und es ist der Zweck seiner Broschüre, den durch ihn betretenen Weg zu empfehlen. Aus den in gewissen Werken sich vorfindenden Quinten- und Oktavenparallelen schließt Schreyer, daß diese Werke nicht von Bach sein können. Besonders interessant ist Schreyers Beweis für die Unechtheit der Lukaspassion. Diese Auseinandersetzung mit Spitta ist natürlich auch zugleich eine solche mit der Alten und Neuen Bachgesellschaft, die beide vielfach bei ihren Herausgaben auf Spitta fußen, ist eine solche auch mit Max Schneider, mit A. Dörffel und namentlich mit Albert Schweitzer.

Nicht nur die Zunächstbetroffenen werden sich lebhaft für die Beiträge interessieren, auch alle Bachfreunde werden Schreyers Kritik nachprüfen und Stellung zu ihr nehmen.

E. R.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

# BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

**XVI. Jahrgang. 1911/12.**

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

**Nr. 4.**
Ausgegeben am 1. Januar 1912.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 S. Text und 8 S. Musikbeilagen.
**Preis:** halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen
durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
**Anzeigen:**
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.


Inhalt:





## Das von Instrumenten begleitete deutsche Sololied im 16. Jahrhundert.

Von Dr. **Arnold Schering** (Leipzig).

Die musikwissenschaftliche Forschung der letzten Jahre hat namentlich auf dem Gebiete der spätmittelalterlichen Musikgeschichte zu Ergebnissen geführt, welche geeignet sind, einzelne Anschauungen unserer Väter und Großväter nicht nur in ihren Grundfesten zu erschüttern, sondern geradezu ins Reich der Irrtümer zu verweisen. Es gibt kaum einen einzigen Zweig am großen Stamme der alten Musik, dessen Entwicklung sich im Lichte dieser neueren Forschung gegenüber bestehenden älteren Ansichten nicht wesentlich verändert zeigte. Hier und da sind allerdings erst die Grundlinien einer neuen Auffassung gezogen, und es wird längerer Zeit bedürfen, diese an allen Ecken so zu fundieren und zu stützen, daß sie als wohlgesichertes Eigentum in den geistigen Besitz künftiger Geschlechter wird übergehen können. Zu den noch nicht völlig aufgeklärten, noch immer Problem über Problem bietenden Zeiträumen der älteren Musikgeschichte gehört z. B. der der italienischen Renaissance, vom Ausgange des 14. Jahrhunderts an bis zum 16. Jahrhundert. Das Bild der Musikpraxis dieser Periode zeigt sich vorläufig noch in ziemlich trüben, schwankenden Umrissen, nicht nur was Italien und Frankreich angeht, sondern auch Deutschland, und über eine der folgenreichsten Erscheinungen in der neueren Musikgeschichte, nämlich über das Entstehen und Heranwachsen der sogenannten Figuralmusik im 15. Jahrhundert, ist vorläufig noch undurchdringliches Dunkel gebreitet. Die Ursache dieses andauernden Zustandes eines Ignoramus liegt wohl zum Teil darin, daß wir uns noch nicht in genügendem Maße von älteren Vorurteilen frei gemacht und unbefangen genug in das uns seit etwa einem Jahrzehnt bergehoch zugewachsene neue Quellenmaterial hineingelebt haben, zum Teil darin, daß wir nicht Mut genug hatten, offen daliegende, aber anscheinend gewagte Konsequenzen zu ziehen. Diese Umstände haben u. a. auch auf die Erkenntnis der deutschen Liedliteratur des 16. Jahrhunderts hemmend eingewirkt, jener herrlichen Erzeugnisse deutschen Kunstgeistes, wie sie in den großen gedruckten Liedersammlungen der *Oeglin* (1512), *Peter Schöffer* (1513), *Johann Ott* (1544), *Heinr. Finck* (1536), *Schöffer* (1536), *G. Forster* (1539—56) u. a. vorliegen. Bisher bestand die Auffassung, es handle sich hier um Zeugnisse einer gewaltigen a cappella-Literatur und einer Kunst mehrstimmigen Gesanges, vor der wir Nachgeborene nur staunend und ehrfurchtsvoll den Hut ziehen müßten. Man lebte des guten Glaubens, daß die Technik des mehrstimmigen Singens selbst in den niedrigsten Kreisen des Volkes so hervorragend ausgebildet gewesen sei, daß es den Bauern in der Schenke, den Handwerkern, den Jägern, Reitern, Bergleuten, ja selbst den Schulkindern nicht schwer gefallen sei, prima vista die kompliziertesten polyphonen Sätze eines Isaak, Senfl, Hofhaimer usw. auszuführen. Man schwärmte von einer Musikbildung des gemeinen Mannes, von einer

Sicherheit des Intonierens und Feinheit des Gehörs, von einem angeborenen Instinkt für mehrstimmiges Singen, wie es seitdem nicht wiedergekommen und bis heute nicht wieder erreicht worden sei. Keine wissenschaftliche oder populäre Musikgeschichte, die bei der Feststellung dieser angeblichen Tatsache nicht mit Bedauern von dem merkwürdigen „Verfall“ dieser Kunst im Volke spräche.

In das bisher unangetastete Heiligtum dieser Auffassung bedauere ich die Brandfackel werfen zu müssen. Auf Grund folgender beider Leitsätze, deren nähere Begründung an anderer Stelle erfolgen wird, ergibt sich die Notwendigkeit einer völlig abweichenden Auffassung. Alle Anzeichen nämlich deuten darauf hin, daß

1. das Zeitalter der Früh- und Hochrenaissance (ca. 1300—1550) einen hochentwickelten begleiteten Sologesang kannte und diesen als die vielleicht feinste Blüte am Baum der Kunstmusik schätzte; ferner
2. daß in diesem Zeitalter die Instrumente und Instrumentenspiel nicht nur eine der Menschenstimme und dem Gesange ebenbürtige Stellung einnahmen und eine eigene Literatur besaßen, sondern daß die Geschichte der mehrstimmigen Musik bis Anfang des 16. Jahrhunderts überhaupt als spezifische Geschichte der mehrstimmigen Instrumentalmusik aufzufassen ist.

Das Belegmaterial für diese beiden Sätze ist so erdrückend, daß es zu seiner Ausbreitung beträchtlicher Abhandlungen und Beispiele bedarf. Ich beschränke mich auf die Andeutung, daß es vom 13. Jahrhundert an bis zu der Zeit um 1600, da in Florenz der deklamatorische Sprechgesang gefunden wurde, kein Jahrzehnt gibt, das uns mit beweiskräftigen Dokumenten im Stich ließe, mag es sich um Motetten, Messen, Kanzonen, Balladen, Chansons, Madrigale, Frottole usw. handeln. Ich gehe sogar soweit zu behaupten, daß die Annahme einer unbedingten Hegemonie der a cappella-Musik auch im 16. Jahrhundert zur Hälfte ins Reich der schönen Träume zu verweisen sein wird.

Von vornherein sei dem Einspruch begegnet, daß das Mitwirken von Instrumenten in der älteren Gesangsmusik zu den allbekannten Tatsachen gehöre, und die Existenz eines von der Laute begleiteten Sololieds trotz Mangels an Dokumenten aus dem 14. Jahrhundert und früher nie bezweifelt worden sei. Hierum handelt es sich nicht, sondern um den Nachweis, daß die Instrumente überall als **obligate** Stimmenträger hervortraten, und folglich der Instrumententon als unersetzbarer, integrierender Teil des Klangleibs der Komposition betrachtet wurde. Das zu lösende Problem ist ein Stilproblem. Es gilt zu entscheiden, welche Merkmale eine Stimme zu einer vokalen, welche Merkmale sie zu einer instrumentalen stempeln. Denn da die alten Komponisten äußerst wortkarg sind und, Selbstverständlichkeiten voraussetzend, selten nähere Auskunft über Besetzungs- und Aufführungsmodus geben, so sind wir auf das Aufstellen von „inneren“ Merkmalen angewiesen. Mit Hilfe folgender vier Kriterien, für deren nähere Begründung ich den Leser abermals auf die Zukunft vertrösten muß, ist es möglich, die berührte Stilfrage bis auf einen unbedeutenden Rest zu beantworten.

Die einzelnen Stimmen eines Tonstücks des 14. bis 16. Jahrhunderts werden, soweit nicht eine besondere Vorschrift ihre Bestimmung von vornherein klarlegt, mit Sicherheit als Instrumentalstimmen aufzufassen sein, sobald sich folgende Kriterien an ihnen bemerkbar machen.

1. Überschreiten des natürlichen Umfangs einer der vier Gattungen der menschlichen Stimme (d. h. den Umfang einer Oktave oder höchstens der Dezime).
2. Andauernd pausenloses Beschäftigtsein der Stimme (Mangel an Pausen und Einschnitten).
3. Übertretung der für den Vokalsatz geltenden Regeln (gehäufte Sprünge, unsangliche Intervalle, gehäufte synkopische Bildungen, Bindungen längerer Noten an kürzere, gehäufte Melismen. Koloraturen, Passagen, Sequenzen, [Rosalien], häufige punktierte Noten u. dergl.).
4. Die Unmöglichkeit, den Text natürlich und sinngemäß, ohne gehäufte Wort- und Satzwiederholungen und ohne Ausreckung des Wortleibs unterzulegen.

So selbstverständlich diese Sätze klingen, so überraschend wenig wirkliche Bedeutung hat man ihnen bisher beigemessen, und mit Verwunderung muß konstatiert werden, welche seltsamen Begriffe von Vokalmusik selbst vorzügliche Kenner alter Gesangsliteratur an diese herantrugen. Nimmt man es mit den vier Kriterien ernst, so verwandelt sich das Bild der Musikübung bis zum Ausgang des 16. Jahrhunderts aufs überraschendste. Ganze große Sammlungen von mehrstimmiger Musik des 15. und 16. Jahrhunderts (darunter z. B. die monumentalen Erstdrucke *Petruccis*: Odhecaton [1501] und die Canti cento cinquanta B, C [1503]) rücken entweder vollständig oder doch zum größten Teile aus dem Gebiete der Gesangsmusik in das der reinen Instrumentalmusik, und eine Fülle von neuen ungeahnten Formen von Ensemblemusik (u. a. Solo- und Duettgesänge mit Trio-, Quartett- und Quintettbegleitung, Ricercars, Phantasien, Choralbearbeitungen für Orgel und andere Instrumente, Tänze, Liedparaphrasen) kommt hinzu zu dem wenigen, was die Musikwissenschaft bisher an ähn-

lichem aufgewiesen hat. Besonders folgenschwer wird die neue Betrachtungsweise für das mehrstimmige deutsche Lied (geistlicher wie weltlicher Art) des 16. Jahrhunderts. Es stellt sich heraus, daß es bis zu etwa 60% als durchaus einstimmiges Lied mit drei- bezw. vierstimmiger Instrumentalbegleitung, bis zu ungefähr 30% als zweistimmiges (begleitetes), und nur bis ungefähr 10% als möglicherweise (!) rein vokal ausgeführtes Lied[1]) zu verstehen ist. Damit rückt die Ansicht, das von (obligaten!) Instrumenten begleitete Sololied beginne seine Blüte erst am Anfange des 17. Jahrhunderts, unter die Legenden.

Was diese Erkenntnis bisher durchzudringen verhinderte, liegt, wie erwähnt, einmal an dem hergebrachten Glauben, daß Jahrhunderte lang mehr gesungen als gespielt worden sei, dann aber auch an den Mißverständnissen, welchen die Interpretation der Musik selbst ausgesetzt war. Soviel ich sehe, hat bisher niemand daran Anstoß genommen, daß die meisten deutschen Liedersammlungen der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts nach Jahrhunderte langem Brauch den Text stets nur in einer Stimme (Tenor, Cantus firmus) tragen, während alle übrigen Stimmen textlos sind. Mit aufopfernder Gewissenhaftigkeit haben *Eitner* und andere verdiente Herausgeber solcher Liedmusik sich bemüht, diesen textlosen d. h. instrumentalen Stimmen die Worte der Gedichte unterzulegen, ohne zu bemerken, welch fruchtloses Beginnen das sei. Ja vielleicht haben gerade diese Neudrucke[2]) mit ihrem mühsam rekonstruierten Text in jeder Stimme uns bisher so überlang genasführt und vom Richtigen ferngehalten, zumal auch an der leidigen Gewohnheit festgehalten wurde, das Notenbild in der alten schwerfälligen, rein „vokale" Ausführung geradezu suggerierenden Form von langen und längsten Notenwerten zu belassen. Der wirkliche Tatbestand ergibt sich, selbst für die Auffassung des Laien, sofort, wenn eine doppelte oder dreifache Reduzierung der Notenwerte vorgenommen wird. Dann scheiden sich Natürlichkeit und Sinnlosigkeit von selbst. Der Solopart, der den weltlichen oder geistlichen Cantus firmus vorträgt und überwiegend dem Tenor, bisweilen auch dem Diskant, Baß oder Alt zuerteilt ist,[3]) tritt in ruhiger, schöner, natürlicher und jederzeit vollkommen gesanglicher Führung der bewegten, figuren- und passagenreichen, ungesanglichen Führung der begleitenden Nebenstimmen gegenüber. In der Notenbeilage zur vorliegenden Nummer finden sich zwei Beispiele für viele: ein weltliches kanonisches Duett für Alt und Tenor von *Ludw. Senfl* aus Otts Sammlung (Nr. 91) und ein geistliches Lied (für Soloalt oder einstimmigen Chor) über „Ein feste Burg" von *Stephan Mahu* aus Rhaws Geistlichen Gesängen 1544. Andere Proben hoffe ich demnächst in einer nach diesen Gesichtspunkten angelegten praktischen Ausgabe der schönsten weltlichen und geistlichen Lieder des 16. Jahrhunderts vorzulegen und dabei auch der Frage nachzugehn, inwieweit die Textunterlegung in den Originalen als bindend oder nicht bindend anzusehn ist. Stellt sich diese meine Auffassung als richtig heraus — und ich habe die freudige Hoffnung, daß es der Fall ist —, so ständen wir vor einer ganz neuen, höchst anziehenden und praktisch in viel höherem Grade als vormals verwendbaren Literatur. Es wird sich dann freilich unsere Achtung vor den angeblich fabelhaften Chorgesangsleistungen unserer deutschen Vorfahren des 16. Jahrhunderts erheblich mindern, dagegen die Achtung vor den Leistungen der deutschen Instrumentisten, für die Virdung, Gerle, Martin Agricola u. a. ausführliche Lehrbücher schrieben, steigern. Eine Reihe neuer Untersuchungen würde angebahnt, neue Perspektiven würden eröffnet werden, so z. B. sich neue Ausblicke auf die Mitwirkung der Instrumente bei der jungen protestantischen Kirchenmusik ergeben usw.[1]) Da die Wahl der mitwirkenden Instrumente von der Gelegenheit oder gar vom Zufall abhängig blieb — welches deutsche Liederbuch der Zeit wäre nicht mit einer Unzahl von Instrumentenabbildungen auf dem Titel geschmückt? —, so ist reiche Gelegenheit vorhanden, die Poesie der verschiedenen Instrumentenklänge auf mannigfache Weise auszunutzen. Nichts steht im Wege, *Senfls* herrliches Jagdlied „Es jagt ein Jäger gschwinde" (Ott, Nr. 6) etwa mit Hörnern, *Wolf Heintz'* Duett „Gar hoch auf jenem Berge" (Forster II, Nr. 21) mit Oboe, Schalmei (Klarinette) und Fagott, *Stephan Mahus* „Ein feste Burg" mit stark besetztem Streich- und Blasorchester, *Joh. Stahls* Begräbnisduett „Nun laßt uns den Leib begraben" (Rhaw, Nr. 121) mit Posaunen (auch in der Cantus firmus-Stimme) auszuführen. Hier liegen nicht nur die bisher verborgenen Quellen der deutschen Volks- und Kirchenmusik des 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts

[1]) Und zwar in diesem Falle stets schlicht syllabisch, ohne polyphone Komplikationen!

[2]) Liedersammlungen von *Joh. Ott* 1544 (Publik. der Gesellschaft für Musikforschung, 1. bis 3. Jahrgang); von *E. Oeglin* 1512 (ebenda, 8. Jahrgang); von *Forster*, II. Teil 1540 (ebenda, 33. Jahrgang); von *Heinr. Finck* (ebenda, 7. Jahrgang). *Peter Schöffers* Liederbuch 1513, erschien in einer originalgetreuen Reproduktion, herausgegeben durch die Gesellschaft Münchener Bibliophilen 1909. An Neudrucken geistlicher Gesänge sind zu erwähnen: *Joh. Walther*, Wittenbergisches Gesangbuch 1524 (Publik. 6. Jahrgang) und *G. Rhaw*, Neue deudsche Gesänge 1544 (Denkm. der Tonk. in Deutschland, Bd. 34 [Joh. Wolf]).

[3]) Er kann selbstverständlich auch unisono vom Chore vorgetragen werden.

[1]) Oder will man wirklich noch daran festhalten, daß Rhaws Deutsche Gesänge von 1544, die bekanntlich „für die gemeinen Schulen" bestimmt sind, allen Ernstes 4—6stimmige a cappella-Gesänge gewesen seien? Wahrlich, jeder moderne gutgeschulte a cappella-Chor müßte sich dann vor dem Kleinkinderchor einer protestantischen Volksschule um 1550 schämen.

(Bach!), sondern auch die Quellen für die grandiose deutsche Orchestersuite des 17. Jahrhunderts. Schon jetzt darf bemerkt werden, daß die Fäden, die von dieser Literatur zu der der älteren und jüngeren Zeit hinüberführen, so offen daliegen, daß sie nicht mehr ignoriert werden können. Diese begleitete deutsche Liedliteratur, die sich aufbaut auf der französisch-niederländischen des 15. Jahrhunderts, ist Ende des 16. Jahrhunderts nicht etwa erstorben, sondern hat weitergelebt, freilich um zuzeiten ganz verdrängt zu werden von dem „neumodischen" italienisierten Kunstliede mit Generalbaß der *Albert*, *J. H. Schein* und Genossen, die selten mehr auf die ältere Praxis zurückgriffen. Noch zu Praetorius' Zeiten aber ist sie in Haus und Kirche fleißig geübt worden. — Diesem begleiteten „volkstümlichen" Liede geistlicher und weltlicher Art, das mag in dieser vorläufigen Skizze zu erwähnen nicht vergessen werden, erstand allerdings schon seit der Mitte des 16. Jahrhunderts ein Zwillingsbruder: das wirkliche mehrstimmige Kunstlied, das auf einen solistischen „Cantus firmus" verzichtet und sämtliche Stimmen vokal führt. Es war das eine Nachbildung italienischer Muster (Madrigale, Kanzonen, Villanellen), sonach ein fremdes Reis von fremdem Stamme. Zwischen diesen beiden Liedarten ist natürlich zu unterscheiden, wobei dahingestellt sei, ob und in welchem Umfang die Instrumente auch bei diesem von Italien herüberkommenden Chorliede eine Rolle spielten.

---

## Paul Kuczynski und seine Werke.

**Kritische Studie** von **Emil Liepe.**

II.

Als *Paul Kuczynski* nach langer, durch rastlose berufliche Arbeit ausgefüllter Pause wieder daran denken durfte, sich der geliebten Tonkunst zuzuwenden, da war er ein Anderer. Langsam hatte er sich durchgerungen zu einer Art Pessimismus und schmerzlicher Resignation. So kommt es, daß sich alles das, was er in seinem Innern durchgekostet, ausspricht in seinen Tonwerken, die jetzt zumeist ein düsteres, oft tieftrauriges Gepräge haben und sich schon hierin von den lebensfrohen, liebenswürdigen Tonwerken der ersten Periode unterscheiden. Trost und Vergessenheit, das war es, was er in seiner Muse suchte und was er auch fand. Gedankenschwer, tiefernst, so tritt uns *Kuczynskis* Muse jetzt entgegen, vornehmlich in den von ihm selbst verfaßten Dichtungen zu seinen Chorwerken.

Es ist ein charakteristisches Zeichen für die Einseitigkeit und Gleichgültigkeit, mit der man bisher *Paul Kuczynski* gegenübergetreten ist, daß noch niemand sich bemüßigt gefühlt hat, über *Paul Kuczynski*, **den Dichter**, ein Wort zu sagen. Man hat seine musikalischen Werke mit Achselzucken abtun zu können geglaubt, — daran, daß dieser Musiker auch ein reich begabter Poet war, hat noch niemand gedacht, geschweige denn ein Urteil über den Wert seiner dichterischen und literarischen Tätigkeit abgegeben; in erster Linie wohl deswegen, weil die wenigsten Musiker genug allgemeine Bildung besitzen, um ihn hier verstehen und würdigen oder ihm ungestraft auf diesen geistigen Turnierplatz folgen zu können. Auf seine Dichtungen hier so einzugehen, wie sie es verdienen, verbietet der Raum; erwähnen möchte ich nur für alle diejenigen, die Interesse und Verständnis dafür haben, die herrliche Einleitung zu seiner Schrift „Erlebnisse und Gedanken" (Berlin, Concordia), dieses tief philosophische Glaubensbekenntnis einer durch den Schmerz zur Läuterung geführten Seele, in dem mit unbarmherziger logischer Schärfe das System von der „Notwendigkeit des Einzelschmerzes zur Erhaltung des Weltalls" entwickelt wird, eine nicht leicht verständliche, aber geistvolle These, die sicher nur einem Nichtdurchschnittsgeist entspringen konnte. — Erwähnen möchte ich ferner nur einige Beispiele seiner gedankentiefen, bilderreichen Sprache: In dem Vorwort zu seiner „Fahrt zum Licht" sagt er: „vertrauend blickt ins Dunkel das sehende Auge; erst dem erloschenen leuchtet das Licht der Erlösung". Oder am Schluß der Dichtung selbst: „Der Schmerz ist der Urquell, die Freude sein Kind." — In dem herrlichen Gesang an die Ruhe nennt er die Ruhe: „Ruhe, du himmlische Tochter des Sturms, heiliges Sinnbild du des Sieges im ausgefochtenen Kampfe!" — Und später: „Große schweigende Schöpferin!" In der machtvollen Totenklage heißt es: „In schwarzer Nacht kreist schweigend das All: Die Sonne zerbrach! Die Welt ist schal!" — Ein wundervolles Bild findet sich auch in dem Text der Margrita; diese selbst sagt, als sie in gewaltiger seelischer Erschütterung ins Haus wankt: „Ich will meine Seele entkleiden und beten." Erwähnt sei auch noch der tiefgedachte Schluß des edlen „Neujahrsgesangs", das letzte, was *Kuczynski* geschrieben und erst einige Tage vor seinem Tode vollendet hat:

> „Und setze zur Seite der schwellenden Hoffnung
> Die keusche Ergebung und mache uns still!
> Ja still und stiller, bis einst die Stille
> Als Himmelssegen leuchtet herab;
> Dann sinkt auch eins deiner jungen Geschwister
> Mit uns in der Zeiten unendliches Grab."

So ist das letzte Wort, das *Kuczynski* lebend geschrieben und gedichtet hat, das Wort „Grab" gewesen, ein leicht und lang aushallender Esdur-Akkord.

Die wenigen Beispiele werden genügen, um erkennen zu lassen, daß sich seine Sprache und Ausdrucksweise in zum mindesten nicht gewöhnlichen Gleisen bewegte.

Das bekannteste, und am meisten aufgeführte Werk *Kuczynskis* ist sein: „Aus der Bergpredigt" für Baritonsolo, gemischten Chor und Orchester. Dem *Liszt*schen Beispiel (Christus, Seligpreisungen) folgend, hat hier der Komponist die Seligpreisungen aus der Bergpredigt in Musik gesetzt. Das Werk ist seinem musikalischen Gehalt nach keineswegs das reifste, was er geschrieben, erfreut sich aber einer großen Beliebtheit, dank seiner weichen, einschmeichelnden Melodik, seiner klanglich aparten Einkleidung und seiner verhältnismäßig leichten Ausführbarkeit. Es steht dies Werk sozusagen noch mit einem Fuß in der alten Schaffensperiode, entbehrt jedenfalls noch jene Tiefgründigkeit der Gedanken, die den späteren Werken eigen ist. Es liegt noch darüber, wie ein leiser Hauch von Sentimentalität und Äußerlichkeit. Trotzdem ist es das beliebteste seiner Werke, das auch dem Komponisten noch zu Lebzeiten Freude und Anerkennung gebracht hat.

Zwei ernste Lieder nach alten Texten für eine tiefe Frauenstimme und Pianoforte komponiert, sind sowohl in Einzelausgabe bei Denecke, Berlin, wie in der Gesamtausgabe der Lieder in Nr. 2406 der Coll. Litolff erschienen. Beide Gesänge zeichnen sich durch große Sangbarkeit, edle Melodik und wundervolles, ernstes Stimmungskolorit aus. Es sind musikalisch wertvolle, reife Gaben, die sich auch vorzüglich zum Vortrag in Kirchen mit Orgelbegleitung eignen, und die, da bekanntlich das Genre dieser Gesänge, sobald es sich um erstklassige Musik handelt, recht spärlich bedacht ist, einem offenkundigen Bedürfnis abzuhelfen geeignet sind.

**Psalm 130**, für gemischten Chor, Sopransolo und Orchesterbegleitung. (Klavierauszug. C. Litolff, Nr. 2412.)

„Aus der Tiefe rufe ich Herr zu dir", das vielkomponierte, herrliche Gebet *Davids* hat auch seinen eigenartigen Zauber auf *Kuczynski* ausgeübt und ihn zur musikalischen Ausmalung veranlaßt. In schwermütig ernster Weise hebt das Werk an, aus der Tiefe der Seele hervor quellen die Töne, die gewiß niemand so wahr an sich selbst empfunden hat, wie *Kuczynski*. In schmerzlichem Ringen lösen sich die hintereinander einsetzenden Stimmen ab und schaffen in dem Eingangschor ein ergreifendes Seelengemälde. Mit innigen, melodisch reichen Phrasen löst das Sopransolo die düstere Stimmung ab und leitet sie in freundlichere Bahnen. Der dann folgende a cappella-Chor ist das schwächste Stück des Werkes. Auch jetzt ist es augenscheinlich noch nicht *Kuczynskis* Stärke gewesen, einen a cappella-Chorsatz zu schreiben; verschiedene starke Flüchtigkeiten geben Zeugnis davon; daß sie bei der Drucklegung des Werkes ruhig hätten abgeändert werden sollen, ist schon mehrfach betont. In der Mitte des Satzes übernimmt das Orchester wieder die Begleitung und nun steigert sich das Stück gegen den Schluß hin, wo die Vergrößerung des Themas im Sopran erklingt, ganz wesentlich; in weihevoll zarten Akkorden verklingt das wirkungsvolle Stück, dessen großer Vorzug eine ausgeprägt starke Stimmungsmalerei ist und das, trotzdem gelegentlich kleine Retouchen nötig sind, ein reifes, gediegenes Musikstück ist, das seinem Autor Ehre macht.

**Schicksal**, ein a cappella-Gesang für gemischten Chor. (A. Denecke, Berlin.) Den Text zu diesem schönen, ernsten Gesang hat *Kuczynski* selbst gedichtet. Es sind wunderbar schöne Worte, in denen es weht, wie ein Hauch von *Goethe*schem Geist. Die Ohnmacht des Menschengeschlechts gegenüber dem erbarmungslosen Geschick, das uns hin- und herwirft, ein Spielball seiner Laune, ist es, die schon so oft besungen wurde, und auch hier in *Kuczynskis* Worten beredten Ausdruck findet. Musikalisch steht das Stück auf wesentlich höherer Stufe, als die bisherigen Chorwerke des Komponisten. Einige Unsauberkeiten in der Stimmführung, die leicht auszumerzen sind, abgerechnet, ist sein Chorsatz hier korrekt und charakteristisch. So wirkt ganz prächtig der wuchtige Anfang, abgelöst durch weichere Klänge bei den Worten „und des Frohen wird er nicht froh". Das Auf- und Absteigen, von Höhen zu Tiefen, das Hinuntersinken und schmerzliche Aufblicken zu verlorenem Glück ist mit großem Geschick charakteristisch wiedergegeben. In ergreifender Weise wird das Stück am Schluß durch tröstliche Dur-Harmonien zu Ende geführt. Es ist eine große und schwere, aber schöne Aufgabe für einen kunstgeübten Chor. Rein klanglich finden sich sehr wirkungsvolle Stellen, die durch die Vollstimmigkeit des Satzes (vier-, fünf- und oft sechsstimmig) noch gehoben werden. Das Stück ist seinerzeit durch den *Kotzold*schen Gesangverein in der Singakademie zu Berlin erfolgreich aufgeführt worden.

Es folgen nun die in dem II. Teil der gesammelten Lieder (Coll. Litolff 2406) enthaltenen Gesänge, die zum Teil im Original mit Orchester- oder Kammermusikbegleitung versehen sind und mit zu dem Besten gehören, was der Komponist geschaffen hat. Da ist zunächst das prächtige **Wanderlied** aus *Scheffels*: Gaudeamus, für das *Kuczynski* den Ton burschikoser Ausgelassenheit und kernigen Frohsinns ganz ausgezeichnet getroffen hat. Das Lied ist eins der wenigen heiteren Musikstücke aus Kuczynkis zweiter Schaffensperiode und zeigt, daß ihm der Sinn für die alte, ehemals in Heidelberg geübte Burschenherrlichkeit doch,

trotz aller Schicksalsschläge, noch nicht ganz verloren gegangen ist. Das Lied ist nach des Komponisten eignen Angaben für Bariton gedacht, nimmt jedoch gegen den Schluß hin die Höhe ein paarmal so stark in Anspruch, daß es fast geraten erscheint, das Lied noch um $^1/_2$ Ton höher zu setzen, so daß man dann ein echtes Tenorlied haben würde, während es für Bariton recht gut um einen ganzen Ton in die Tiefe transponiert werden könnte. Die starke Reminiscenz an *Jensens* „Alt-Heidelberg" beim Nachspiel ist vordem schon erwähnt worden. Unmöglich wäre es noch nicht einmal, daß sie hier absichtlich von *Kuczynski* herangezogen wäre.

Die Nummern 27, 28 und 29 des Albums sind Gesänge aus der unvollendeten Oper „Margrita", mit denen sich *Kuczynski* in den letzten Jahren seines Lebens beschäftigt hat. Das im Romanzenton gehaltene Lied des Spielmanns Reimar, wie der eigenartige kurze Gesang der Margrita sind interessante Musiknummern; besonders der Gesang der Margrita weist melodisch und in der Erfindung manche Feinheit auf. Umfangreicher und vom Komponisten direkt als Einzelnummer aus dem Zusammenhang gelöst und für den Konzertvortrag fertig bearbeitet — auch die Orchesterpartitur hierzu wurde von ihm selbst fertig niedergeschrieben — ist der Gesang des Turmwächters, der in der Oper einen lyrischen Ruhepunkt bilden würde. Es ist ein feiner, melodisch üppig ausgestatteter Gesang, der einer Tenorstimme willkommene Gelegenheit bietet, stimmlichen Glanz und schönen Legatogesang zu entfalten. Auch die Instrumentation ist fein, dezent und farbenreich.

Die beiden letzten Nummern des Bandes, zwei größere Einzelgesänge gehören zu dem Besten, was *Kuczynski* überhaupt geschaffen hat. Der erste derselben ist eine Komposition von *Hamerlings* Gesang „Ganymed" mit Orchester- oder Klavierbegleitung. *Kuczynski* hat den Gesang für zwei Stimmen geschrieben; für die erzählenden Worte hat er eine Altstimme, für den Ganymed selbst eine Tenorstimme herangezogen. Das hat seine Vorzüge, denn es gibt dem Komponisten natürlich Gelegenheit zu reicherer klanglicher Schattierungskunst, — andererseits aber ist es unpraktisch, denn es erschwert die Aufführung. Ein so schöner, schwungvoller Gesang würde gewiß gern einmal von einer intelligenten Sangeskraft in ihr Programm aufgenommen werden; wann aber finden sich zwei derselben zusammen, um eine verhältnismäßig so kurze Aufgabe zusammen auszuführen? Ich möchte deswegen allen Ernstes dafür plaidieren, eine Ausgabe für Klavier zu veranstalten, die entweder einen Ton tiefer, als das Original stünde — dann könnte das ganze Stück bequem von einer tiefen Stimme gesungen werden —, oder die einen Ton höher gelegt würde, um ein einheitlich hohes Lied zu gewinnen. In der Orchesterbearbeitung dagegen könnte die alte Fassung gewahrt bleiben.

Die Musik, die *Kuczynski* zu *Hamerlings* Text geschrieben hat, ist ebenso durchgeistigt, wie die Worte, und der Erfindung nach reifer und wertvoller, als alles vorher Besprochene. Mit einem gesteigerten harmonischen Reichtum vereint sich reiches melodisches und motivisches Leben; das Emporschweben Ganymeds ist in glücklicher Art durch unregelmäßige Triolen charakterisiert; in fortreißendem Schwung wird der Gesang in stolzer Steigerung zu Ende geführt. Bei einer Konzertaufführung mit Klavier würde es sich vielleicht empfehlen, das etwas lange Nachspiel zu kürzen.

Noch höheren Wert beansprucht der „Gesang an die Ruhe", Rhapsodie für eine Altstimme, mit Begleitung von Pianoforte, Violine, Bratsche und Harfe, oder Pianoforte allein, — schon deswegen, weil *Kuczynski* zu ihm den Text selber verfaßt hat. Nicht leicht ist es, sich in *Kuczynskis* gedankengesättigter, an kühnen Bildern reicher Sprache zurecht zu finden. Der oberflächlich Lesende, wird bald gewahr werden, daß es angestrengten Nachdenkens bedarf, um seinem Gedankenflug zu folgen. „In das tiefe Dunkel des Grams und der Sorge, in die sich die geängstigte Seele geflüchtet, bricht blendend des Lichtes zauberischer Glanz; noch steht die Seele gebannt, die ‚in den Winternächten des Herzens niemals des Lichtes Segen gekannt'. Zweifel regt sich; ist das Licht Glück bringend? Birgt es Unheil? Hoffnungen sind trügerisch! Laß mich in Demut harrend, willenlos harrend, ruhig sein. Und nun beginnt die große Apostrophe an die Ruhe, die herniederschwebend, Segen verbreitet. Ganz ihrer Herrschaft sich hinzugeben, aus ihrem Schoß Erlösung und Versöhnung zu empfangen, ist das Endziel. Das Licht blendet nicht mehr, die Seele ist ergeben, hinan zum Gipfel, „der Schmerz ist vorüber und frei ist die Bahn".

Ein im düsteren Fis moll aufsteigendes Motiv malt die Unruhe und Angst der Seele in „finstrer Winternacht des Herzens". Da bricht sanft ein zauberischer Glanz herein, der das Auge blendet und lange mit den Schatten der Finsternis zu kämpfen hat, bis bei den Worten „ist es der Frühling" eine breite Kantilene einsetzt. Prächtig gelungen ist später der musikalische Übergang zur willenlosen Ruhe und die in Fis dur einsetzende breite Melodie, in der die Ruhe als himmlische Tochter des Sturms gepriesen wird; von ergreifender Wirkung ist gegen den Schluß hin die Cis moll-Stelle „mein Reich ist die Stille": heilige, weihevolle Schauer wehen durch die Musik, abgelöst von einer in *Kuczynskis* Musik sich häufiger vorfindenden melodischen Phrase (mein Traum ist die Erde), die hier von besonders schöner Wirkung ist. In schwungvoller Steigerung schließt endlich das Werk „es leuchtet der Gipfel, ich schreite hinan, der

Schmerz ist vorüber und frei ist die Bahn!" Was Reife der Gedanken und musikalische Durchgeistigung des Stoffes betrifft, steht diese Arbeit *Kuczynskis* auf höchster Stufe, sie wird übertroffen eigentlich nur noch durch die sinfonische Dichtung „die Fahrt zum Licht", hier aber auch nur durch die großen Züge des Ganzen und mehr durch die Totalwirkung, als durch Einzelheiten der Erfindung und des Ausdrucks. In der Originalfassung wird das bedeutende Werk weniger leicht zur Aufführung zu bringen sein, da hierzu zu viele einzelne Kunstfaktoren gehören, aber in der Pianofortebearbeitung könnte es recht gut öfter zu Gehör gebracht werden. In der Gegenwart, wo soviel Gesangmusik geschrieben wird, die mit Gesang nichts mehr zu tun hat, da sie unter Verleugnung aller Schönheitsgesetze nur noch in Mißklängen schwelgt, oder die Singstimme in unnatürlichen Intervallen zu zerzupften Phrasen verurteilt, dürfte ein derartiges Werk ernsten Inhalts, mit charaktervoller schöner Musik und breiter Asnutzung des Stimmklangs von großem Wert sein, und sollte von Altistinnen, wie von Baritonisten nicht übersehen werden!

Der Vollständigkeit wegen sei jetzt auch gleich noch einer Komposition von *Scheffels* launigem Gedicht „Des Rodensteiners Ritt zum Mond" für Tenorsolo, Männerchor und Orchester erwähnt. Das Werk ist in der Coll. Litolff (2409) erschienen; es ist eine sehr gelungene, grotesk derbe Vertonung des prächtigen Textes, die allen Männerchorvereinen eine willkommene Gabe sein wird; frisch und zugvoll stürmt das kleine Werk dahin, interessant besonders durch den steten Wechsel zwischen $^2/_4$ und $^6/_8$ Takt, stellenweise von ausgelassener Fröhlichkeit, am Schluß zur Verherrlichung von Alt-Heidelberg in breite Gesangsphrasen übergehend. Es ist die einzige Musikschöpfung *Kuczynskis* aus der zweiten Periode, die wirklich ein übermütiges Gepräge trägt, und hierin sogar dem vorher schon besprochenen „Wanderlied" (Text ebenfalls von *Scheffel*) überlegen ist. *Kuczynski* sagt darüber selbst in seinen „Erlebnissen und Gedanken": „Und endlich griff ich noch einmal zum Meister *Scheffel* und schirrte mit seiner kräftigen Hilfe mir den Pegasus an zum Ritte nach Alt-Heidelberg, meinem trauten Jugend-Idyll; ich komponierte für Einzelstimme und Männerquartett, für den Weinkönig und seinen trunkseligen Troß des Dichters so schwungvollen, im Nachlaß gefundenen „Ritt des Rodensteiners zum Mond". —

**Totenklage**, ein Gesang für Doppelchor (mit Begleitung von Blasinstrumenten ad libitum). Manuskript.

*Kuczynski* schrieb diesen schönen, ernsten Chor, zu dem er den Text selbst verfaßt hat, in den letzten Jahren seines Lebens. Alles Weh über die mannigfachen Schicksalsschläge, die ihn in seinem wirtschaftlichen, wie in seinem Familienleben getroffen, strömt er hier in edlen, gehaltvollen Tönen aus. Er dachte sich die Musik von einem sich aus der Ferne nähernden und langsam vorüberziehenden Chor gesungen, so daß es durch das ganze Musikstück hindurchzieht, wie ein großes Crescendo und Decrescendo. Die Schwierigkeiten der Ausführung sind nicht unerheblich, da es sich um ein breit ausgeführtes Musikstück handelt, das in harmonischer Beziehung reich bedacht ist und in dem es sich natürlich in erster Linie darum handelt, die Reinheit der Intonation und der Tonhöhe zu wahren. Gemildert wird dies, wenn man sich der ad libitum geschriebenen Blasmusik zur Unterstützung bedient. Von schöner Wirkung sind namentlich einige melodiöse Wendungen bei den Worten: „Uns leuchtet das Grab, in das hinab wir Hoffnung, Liebe, Sehnsucht gegeben." Die musikalisch bedeutendste Stelle aber ist zweifellos der grandiose, schier endlose Orgelpunkt auf dem tiefen Gis der Bässe kurz vor dem Schluß. — Das weihevolle, edle Musikstück gibt aufs neue Zeugnis von der vornehmen künstlerischen Gesinnung des Komponisten und eröffnet einen Einblick in ein reiches tiefinnerliches Seelenleben und eine Gemütsstärke, wie sie in unserm materiellen Zeitalter nicht zu den gewöhnlichen Erscheinungen gehört.

**„Die Geschenke der Genien"**. Eine Dichtung für Frauenchor, eine Frauenstimme und Orchester. (Coll. Litolff 2411.)

Auch zu diesem eigenartigen und bedeutungsvollen Werk hat *Kuczynski* selbst den Text verfaßt. Der Grundgedanke desselben ist wieder, wie in den meisten seiner letzten Werke, eine Verherrlichung des Endes alles Erdenwallens: Im „Schicksal" ist es die „Sehnsucht", die von der ewigen Urmacht auf ewig begraben wird; im „Gesang an die Ruhe": die ewige „Ruhe"; in der „Fahrt zum Licht": (wie wir später noch sehen werden) „die Erlösung"; im Neujahrsgesang: „die Stille"; hier in den Geschenken der Genien: „der Friede". Zu einem gramvoll gebleichten Weib treten hintereinander die Genien der Hoffnung, der Liebe, der Freiheit, der Macht, der Schönheit, des Glaubens und bieten ihre Gaben an, um ihr das verlorene Glück wiederzugeben. Keiner kann ihr Befriedigung gewähren, nur der Genius des Friedens, der ist der rechte; der Friede, der ewige Friede, das ist es, was sie verlangt, was ihren Schmerz tilgt; in seinen Armen schläft sie glücklich hinüber zur ewigen Ruhe. — Gerade dieser, an sprachlichen und gedanklichen Schönheiten reiche Text bot dem Musiker ausgiebige Gelegenheit, sein Können in bezug auf Stimmungs- und Situationsmalerei, Erfindung und Ausdruck zu betätigen. *Kuczynski* hat mit dem Werk einen zweifellos günstigen Wurf getan. Es charakterisiert aufs trefflichste die einzelnen Figuren und ihre Eigen-

schaften, hält dabei stets Maß und weiß durch den Reiz seiner Tonsprache zu fesseln bis zu den letzten Tönen, dem aus der Ferne herüberklingenden: Requiescat! Dona pacem domine! Besonders gelungen ist die Episode der Genien der Freiheit, wo anfangs nur der Rhythmus, später auch die Melodie der Marseillaise im Orchester auftaucht, dann die Schlußteile vom Gesang der Glaubensgenien an. Das Werk ist eine Bereicherung der Literatur für Frauenchor. Eine tüchtige Mezzosopranistin wird aus den Gesängen des „Weibes“ viel Kapital schlagen. Das Werk hatte bei seiner Uraufführung in Weimar (Hoftheater) viel Erfolg.

*Kuczynskis* letztes Werk ist, wie schon erwähnt, der „**Neujahrsgesang**“ für gemischten Chor, Alt- und Tenorsolo und Klavier. (Coll. Litolff 2408.) Eine Bearbeitung des Werkes für großes Orchester von *Franz Mannstädts* Meisterhand hergestellt, ist ebenda erschienen. Dieser kurze, in edle Melodik getauchte, stimmungs- und wirkungsvolle Gesang ist also der Abschluß eines reichen und tiefernsten Kunststrebens. — Der „Neujahrsgesang“ ist formell abgerundet, klar und edel in Konzeption und Aufbau und einwandfrei in Arbeit und Beherrschung der Mittel. Zwei Solostimmen, Alt, und ein melodiöses, seelenvolles Tenorsolo verleihen ihm besonderen Reiz. Das kleine Stück bietet der Aufführung keine Schwierigkeiten und kann allen besseren Vereinen aufs wärmste empfohlen werden.

Nicht *Kuczynskis* letztes, wohl aber sein bedeutendstes Werk ist die sinfonische Dichtung „**Die Fahrt zum Licht**“ für großes Orchester, Soli und gemischten Chor. (Litolff, Nr. 2407.) Es ist das reifste und gelungenste seiner Werke, eine Arbeit, die die Achtung jedes Fachmanns verdient; es ist schön von Anfang bis zum Ende. Nur eins an ihm finde ich nicht schön, das ist der Titel. Die „Fahrt“ zum Licht! Das Wort „Fahrt“ erweckt falsche Vorstellungen, und das ist nicht gut. Ein Titel soll knapp sein und mit einem Schlage alles sagen, was er zu deuten hat. Daß das Wort „Fahrt“ hier gleichbedeutend ist mit: „Erdenfahrt“ oder „Erdenwallen“ erkennt jeder, — aber erst bei Nachdenken, erst im zweiten Moment, nicht sofort. Das ist weniger nebensächlich, als man vielleicht denkt. Aber es trifft natürlich nicht die Sache. Per aspera ad astra! oder „Durch Nacht zum Licht“. Diese viel verwendeten Titel, würden auch hier trefflich passen.

Zu dem Werk ist gelegentlich seiner Aufführung in Berlin eine außerordentlich fleißige, und verständnisvolle Analyse mit Notenbeispielen von *H. Franke* erschienen, die so klar und erschöpfend ist, daß ich hier in Details nicht einzugehen brauche. An der Hand derselben sei hier nur kurz erwähnt, daß das Werk 1893/94 komponiert worden ist. Es zerfällt, obwohl es ohne Pause in einem ununterbrochenen Tonstrom dahinfließt, in zwei Teile, deren erster der orchestrale ist, während im zweiten die menschliche Stimme (Soli und Chor) dazutritt. Der Inhalt des ersten Teils ist: Die Erkenntnis des Leides, das Glauben und Vertrauen, die Träne der Freude, die Arbeit und das Erliegen. Der vokale Teil bringt dann den Trost der Erlösung.

Was diesem umfangreichsten Werke des Komponisten den Stempel der Reife aufdrückt, das ist weniger die reiche Zahl ausdrucksvoller und interessant empfundener Motive oder die Reife der Tonsprache an sich, als die unverkennbare völlige Herrschaft des Tonsetzens über Stoff und Mittel, die hervorragend geschickte Verarbeitung und sinfonische An- und Ineinandergliederung, und der große Zug, der durch das Ganze geht, und es zusammenhält, den Blick von Einzelheiten ab, fest aufs Endziel gerichtet. — Als musikalische Höhepunkte nenne ich die gewaltige Cis moll-ff.-Stelle S. 4 des vom Komponisten selbst zweihändig gesetzten Klavierauszugs (noch nicht im Druck erschienen; dagegen erschien ein vierhändiges Arrangement von *H. Franke* in der Coll. Litolff, Nr. 2405) — ferner die herrlich melodischen Partien S. 19 und 20 (eine Verarbeitung des sog. Tränenmotivs [*H. Franke*]) und der sich daran anschließende $^6/_8$ Takt F moll, später As dur, in den am Schluß in immer größerer Steigerung drohend das später der Singstimme (Solo, Alt) unterlegte Sehnsuchtsmotiv (H. Franke) hineinschneidet, bis sich endlich durch den Eintritt der menschlichen Stimme der dräuend geschürzte Knoten entwirrt und die Erlösung naht: „Das Licht erlischt“ — diese ergreifend wirkungsvolle Chorstelle führt zu dem im *pp* anhebenden, sich fort und fort bis zum grandiosen *ff* auf dem hohen a der Soprane steigernden Schlußgesang „die Erlösung naht“. Noch ein pompöses Zwischenspiel und das Werk verklingt im zartesten Piano mit den nochmal vom Chor wiederholten Worten „die Erlösung naht“.

Von literarischen Arbeiten *Paul Kuczynskis* sind es außer dem schon erwähnten von A. v. Hanstein herausgegebenen Band „Musiker- und Dichterbriefe an *Paul Kuczynski*“ (Harmonie, Berlin) noch das ebenfalls schon öfter angeführte Buch „Erlebnisse und Gedanken“ von P. Kuczynski und ein seinerzeit im X. Heft der Monatsschrift für neue Literatur und Kunst (Juli 1897) (Verlag S. Cronbach, Berlin) anonym veröffentlichter Artikel: „Der mißverstandene Genius“, als dessen Verfasser später *Kuczynski* bekannt geworden ist. Der Artikel ist polemischer Natur und richtet sich gegen *Rich. Strauß*. Trotz aller Schärfe des Urteils ist er maßvoll geschrieben; interessant ist es in jedem Fall, zu sehen, wie ein so begeisterter Verehrer *Wagners* über die Bestrebungen des jüngeren Meisters dachte. Ohne im geringsten darauf eingehen zu wollen, wie weit der Verfasser in seinen Ausführungen recht oder unrecht hat, muß doch

anerkannt werden, daß er seiner Überzeugung in einwandfreier Form Ausdruck gegeben hat, und der in dem Artikel angegriffene Meister selbst würde gewiß froh sein, wenn alles, was je für oder gegen ihn geschrieben ist, in so sachlich vornehmer, gänzlich ungehässiger Weise vorgebracht wäre.

Die „Erlebnisse und Gedanken" enthalten eine wertvolle, knapp gefaßte Selbstbiographie des Autors, in die er seine Ansichten über Kunst und Künstler, wie über zeitgemäße Fragen des politischen wie sozialen Lebens eingeflochten hat. Das Büchlein ist hochinteressant zu lesen, es enthält gar nichts von Selbstüberhebung, läßt viel eher einen Einblick in die Seele dieses Mannes zu, der sich in seinem Streben und Schaffen von der Mitwelt übersehen fühlte. Einige bittere Worte in den sich an die biographische Skizze anschließenden „Aphorismen und Sentenzen" lassen erkennen, wie weh es ihm tat, nicht die Anerkennung zu finden, die ihm gebührte. — Am Schluß des Heftes sind seine Dichtungen zu Musikwerken vollständig abgedruckt.

*Paul Kuczynski* ist zu früh gestorben. Zweifellos hätte er, wären ihm noch einige Lebensjahre geschenkt gewesen, Höheres, ja Höchstes erreicht. Was er uns hinterlassen hat, macht zum Teil den Eindruck des „noch nicht fertig Ausgereiften", verrät aber immer edlen Ernst und hochkünstlerische Gesinnung, und — mag man dagegen sagen, was man wolle — das eine steht fest: *Paul Kuczynski* ist bei Lebzeiten als Komponist unterschätzt worden und wird es leider vielfach noch heute. Es wird ein großer Teil Musik jahraus, jahrein zur öffentlichen Aufführung gebracht, die es ihrem Wert nach viel weniger verdiente, als *Kuczynskis* ernste, gedankenvolle Arbeiten. Daß sie aus äußerlichen Gründen nicht leicht aufzuführen sind, weil sie zum Teil einen Aufführungsapparat benötigen, der in keinem Verhältnis zu ihrem Umfang steht, mag zum Teil mit daran schuld sein, daß immer noch zu wenig von ihm bekannt geworden ist. Immerhin sollte man sich heute, wo Unnatur, Häßlichkeit und Sensation auf die Fahne des Fortschritts geschrieben sind, auf diesen Musiker besinnen, dem die reine Schönheitslinie der Antike das höchste Ideal war und der in der Bescheidenheit seines Wirkens nicht Unvergängliches, aber so ehrlich Tüchtiges geleistet hat, daß er es wohl verdiente, hier und da auch zu Worte zu kommen. Möchten die vorstehenden Auslassungen dazu beitragen, das Vorurteil, das gegen *Kuczynski* herrscht, zu beseitigen und ihm „den Platz einzuräumen — auch in unsern Konzertprogrammen — der ihm gebührt!" Es wäre der schönste Lohn des Verfassers!

---

## John Field, sein Leben und seine Werke.

Von **Heinrich Dessauer.**

(Fortsetzung.)

In Moskau fand Field wie ehedem die herzlichste Aufnahme und seine Kunst die glühendsten Verehrer. Durch öffentliche Konzerte machte er im Winter 1821/22 glänzende Geschäfte, und in der hier bei weitem stärkeren Musikgemeinde hatte er eine noch ergiebigere Quelle, seine Taschen mit Gold zu füllen, als vordem in Petersburg. Die „Allg. mus. Zeitung" spricht im 24. Bd., S. 243 von einem Konzert, welches Field anfangs März 1822 in Moskau veranstaltete und ihm wiederum 6000 Rubel eingebracht haben soll. Unter anderm spielte er den 1. Satz seines 7. Konzertes, dessen Rondo er damals noch nicht vollendet hatte.

Auch J. N. Hummel kam in diesem Winter nach Moskau, und man hatte Gelegenheit, zwei der berühmtesten Klaviervirtuosen zu hören und zu vergleichen. Allgemein aber gab man dem Spiele Fields bei weitem den Vorzug. Hummel soll selbst — wie Gebhard versichert — die Überlegenheit des großen Irländers neidlos anerkannt haben, einem Freunde gegenüber sich äußernd: „Meine Werke muß man von Field hören!"

Interessant und höchst originell ist die Begegnung der beiden Pianisten in Fields Wohnung, die uns in Rudolf Hirschs „Gallerie lebender Tondichter" (Güns 1836) ausführlich mitgeteilt wird: Nach einem Zwischenraum von annähernd 20 Jahren, in welchem sich die beiden nicht gesehen hatten, kam Hummel eines Tages unerwartet in Moskau an. „Mit seinem schwerfälligen Ansehen und seiner nachlässigen äußeren Haltung" ging er an einem Morgen zu Field, den er im Schlafrock und mit der Pfeife, einem Schüler Unterricht gebend, antraf.

„Ich möchte gern ihre Bekanntschaft machen, Herr Field", begann Hummel, „ich bin ein großer Musikfreund."

Field bat ihn höflich, Platz zu nehmen, entließ für einige Zeit seinen Schüler und wandte sich dann dem Fremden zu mit der Frage, was ihn nach Moskau geführt hätte. Hummel entgegnete ihm, daß er in Handelsangelegenheiten hierher gekommen sei, daß er aber als leidenschaftlicher Verehrer der Musik bei dem allgemein günstigen Rufe von Fields Talent die Stadt nicht habe verlassen können, ohne ihn gehört zu haben. Er bäte gütigst, ihm etwas vorzutragen. Field war freundlich genug, sogleich seinen Wunsch zu erfüllen. Hummel dankte verbindlichst für seine Gefälligkeit und versicherte ihm, er habe noch nie mit so vieler Leichtigkeit und Präzision das Klavier spielen hören, worauf

Field ironisch bemerkte: wenn er so leidenschaftlich die Tonkunst liebe, müsse er doch selbst etwas spielen. Hummel machte einige Umstände und sagte, daß er wohl zuweilen die Orgel gespielt, daß man aber nach Field unmöglich das Instrument berühren könne. „Gleichviel“, erwiderte dieser, „ein Liebhaber weiß immer etwas“, und er freute sich schon darauf, was er hören werde.

Sofort nahm nun Hummel ohne weiteres Vorspiel dasselbe Thema wieder auf, was Field soeben gespielt, und variierte es mit solcher Vollendung, daß Field eine Weile wie versteinert dastand. Tränen in den Augen, nahm er Hummel von hinten beim Kopf und küßte ihn mit dem Ausrufe: „Sie sind Hummel, Sie sind Hummel! Nur Hummel allein ist einer solchen Inspiration fähig!“

Hummel hatte alle Mühe, sich aus den Händen seines Bewunderers loszumachen, um ihm in die Arme zu fallen.[1])

Einige Tage darauf sollte Hummel ein Konzert geben. Field nahm ihm das Versprechen ab, etwas für zwei Klaviere zu komponieren, das sie dann zusammen mit großem Erfolg vortrugen.

Field gab jeden Winter im Saale der „Adligen Gesellschaft“ zu Moskau ein großes Konzert, das ihm in der Regel 6—7000 Rubel einbrachte; von einem sonstigen Abend hatte er 3000 Rubel. Durch Privatstunden verdiente er jährlich 10000 Rubel — für die Stunde in seiner Wohnung nahm er 10, außer dem Hause 25 Rubel —, so daß sein jährliches Einkommen sich auf 20000 Rubel belief. In den Häusern der Reichen wurde ihm während des Unterrichts meist Champagner gereicht, den er mit großer Vorliebe trank.

Die mannigfache Zerstreuung in dieser Stadt, die vielen guten Freunde und sein Hang zur Bequemlichkeit und Lässigkeit ließen ihn auch hier nicht zu geregeltem Arbeiten kommen. Seine einzige, sich tagtäglich wiederholende Beschäftigung bestand nach Dübück im exakten Durchgehen seiner Tonleiterstudie „Nouvel exercice“, wobei er erst jede Hand besonders und dann beide zusammen vornahm. Eine Ausnahme von dieser Regel wurde, wie schon bemerkt, immer 6 Wochen vor seinem großen Konzert gemacht. In dieser Zeit vergaß er Gesellschaft und Freunde, ausschließlich mit Komposition und Einstudierung seines Programms beschäftigt. Mit welcher Beharrlichkeit und Gründlichkeit er dabei verfuhr, möge folgendes, von Dübück erwähnte Beispiel zeigen: Einmal traf ihn sein Schüler kurz vor einem seiner Konzerte beim Üben einer Passage im 2. Solo seines 6. Konzertes. Obwohl die Stelle sehr sauber ging, wiederholte sie Field in dessen Gegenwart mindestens 50mal. Dübück konnte schließlich mit seiner Meinung nicht mehr zurückhalten und bemerkte, daß doch alles in Ordnung sei.

„Es geht nicht, mein Freund“, erwiderte Field, „meinem Crescendo und Decrescendo fehlt das stetige Zu- und Abnehmen.“

Bei solcher Sorgfalt und Feile kann es nicht wundernehmen, wenn die von ihm zum Vortrag gebrachten Sachen im höchsten Grade feine Erzeugnisse waren. Wenn Field eine Tonleiter oder Passage dekreszendierte, soll selbst dem unberufensten Laien die ideale gleichmäßige Abtönung aufgefallen sein. — Im Pedalgebrauch war er mäßig. Nie benutzte er die Verschiebung, um „pianissimo“ oder diminuendo zu spielen. Dies hatten allein die Finger zu machen. Daß ihm ein harter Anschlag, die Manier des Fingerklopfens höchst unsympathisch war, glaube ich schon aus den bereits zitierten Worten Glinkas entnehmen zu dürfen („On eût dit, non pas qu'il frappait le clavier, mais que ses doigts tombaient sur les touches comme de grosses gouttes de pluie . .“). Eine direkte Bestätigung dafür bekommen wir aber durch Dübück: Eines Tags ging er zu Field, um ihm das Allegro des 3. Konzertes von Moscheles vorzuspielen. Im kräftigsten Fortissimo schlug er die Eingangsakkorde heraus. Sofort aber zog er sich einen Tadel von Field zu. ‚Was machst du da?“ fragte er.

„Ich spiele fortissimo. Diese Einleitung erfordert ja einen energischen Ton“, erwiderte sein Schüler.

„Weißt du denn nicht, daß das Instrument eine ganz bestimmte Grenzkraft besitzt? Schau her!“

Dabei drückte er mit den Fingern die in Betracht kommenden Tasten herunter. „Nun schlage zu!“

Man hörte einen dumpfen Schlag der Finger auf stumme Tasten.

„Siehst du, das ist der Schlag, mit dem du dein Spiel verdirbst, wenn du zu stark aufschlägst.“

Noch ein charakteristisches Beispiel: Als Field bei Hummels Anwesenheit in Moskau eine seiner Sonaten vierhändig mit ihm spielen sollte, konnte er sich an einer Stelle der Bemerkung nicht enthalten: „Ne tapez pas si fort!“ —

„Alles aufbrausende und lärmende Wesen war gegen seine Natur und wurde von ihm gemieden.“ Die Haltung seiner Hände war fast unbeweglich und, um jede heftige Bewegung zu verhüten, pflegte er beim Üben eine breite Geldmünze auf die obere Fläche der Hand zu legen, darauf achtend, daß sie nicht herunterfalle. „Weder in seiner Haltung noch in dem Rhythmus seines Spiels zeigte sich je etwas Hartes oder Anstoßendes, was den Faden seiner melodischen Träumerei unterbrochen hätte. Sein Spiel entfaltete sich klar und flüssig; seine Hände glitten über die Tasten, und unter ihnen erwachten die Töne wie eine lange Spur von perlendem Schaume. Man konnte ohne Mühe die Entdeckung machen, daß ihm keines Zuhörers Befriedigung so sehr am Herzen lag als die seinige.“ In dieser

[1]) Dieser eigenartige Vorfall wird noch glaubhafter durch die Aussage Dübücks, daß Field kein Improvisationstalent besaß.

Weise charakterisiert Fr. Liszt die Fieldsche Spielart in der Vorrede zu seinen Nokturnen. — Umgekehrt wieder wird es von Interesse sein zu hören, wie Field sich zu dem Lisztschen Spielen geäußert hat. Während seines Pariser Aufenthaltes im Winter 1832/33 trat der junge Liszt im Konservatorium auf. Als Field die kühnen Arm- und Handbewegungen sah und die wuchtigen Akkorde dieses wunderbaren Pianisten hörte, fragte er einen der Anwesenden: „Est-ce qu'il ne mord pas?"

Field war gegen Ende der zwanziger Jahre gesundheitlich sehr heruntergekommen. Die sitzende und ausschweifende Lebensweise führte zu großen Verdauungsstörungen und Hämorrhoidalbeschwerden, die ihm schon in Petersburg zu schaffen machten, begannen ihm jetzt unausstehlich zuzusetzen. Unter diesen Umständen — schreibt der Verfasser eines im Januar 1837 im „Russischen Kunstblatt" zu Petersburg über Field erscheinenden Nekrologes — hielt er es im Interesse seiner Gesundheit für zweckmäßig, eine längere Reise anzutreten, von der er Linderung seiner Leiden erhoffte. Im 30. Band der „Allg. mus. Zeitung", S. 60, ist gleichfalls davon die Rede:

„Moskau, im Januar 1828. — Der berühmte Fortepiano-Spieler, Herr Field, hat sich endlich entschlossen, sein Vaterland England zu besuchen. Er reist zunächst nach Petersburg und von dort entweder zu Wasser grade nach London, oder, was wahrscheinlicher ist, erst nach Deutschland. Allerdings wäre es auch sehr zu wünschen, daß er das letztere vorzöge, damit man doch eine volle Idee von seiner klaren, ungekünstelten und gemütlichen Spielart auch in Ihrem Lande bekomme. Das Lärmende und Undeutliche mancher sogenannten großen Klavierspieler verachtet er. Künftiges Frühjahr tritt er seine Reise an."

Der Plan zur Reise war damit wenigstens gefaßt, kam aber erst drei Jahre später zur Ausführung.

Im Sommer 1831 erreichte Field glücklich die englische Küste und wandte sich sofort nach London, um seine noch lebende Mutter wiederzusehen. Seit dem Tode ihres Mannes war die hochbetagte Frau auf die Unterstützung ihres Sohnes angewiesen, der ihr eine Jahresrente von 2000 Rubel ausgesetzt hatte. Das Wiedersehen von Mutter und Sohn nach so langer Trennung war wahrhaft ergreifend.

Fields Gesicht, sein feiner, weißer Teint verriet noch durch keine Falte sein Alter; nur sein Haar war grau geworden. Nach der ersten heftigen Umarmung, — so erzählte er später Gebhard — trat die Alte stutzig zurück und Tränen rollten über ihre Wangen. Eine ganze Weile blieb sie stumm vor ihm stehen und sagte dann, unverwandt auf sein Haar blickend: „Es ist wohl Täuschung, du bist wohl nicht mein Sohn? Mein Haar ist noch schwarz, du aber hast Greisenhaar." Schnell streifte sie ihm die Kleider von der linken Schulter und erkannte ihn an einem Muttermal. Er verlebte mit ihr einige Monate im glücklichsten Zusammensein, fand sie aber eines Morgens, vom Schlag getroffen, tot in ihrem Bett.

Fields altes Leiden hatte sich durch die lange Reise nicht, wie er gehofft, gebessert. Wie sollte es auch? Von Beobachtung einer Diät war ja nie die Rede, und in London nahmen die Hämorrhoidalbeschwerden so sehr überhand, daß er sich in unverzeihlichem Leichtsinn an seinen Barbier wandte, der ihm durch eine Behandlung mit Höllenstein vollständige Heilung in Aussicht stellte. Das Übel wurde dadurch unheilbar, und die schmerzlichsten Folgen dieser ungeschickten Londoner Kurmethode begleiteten ihn die noch übrigen Jahre seines Lebens hindurch bis an sein Grab. Er mußte sich bald darauf einer Operation unterziehen die (nach dem „Russischen Kunstblatt") der berühmte englische Chirurg: Astley Cooper ausführte, und konnte dann einer Einladung der „Philharmonischen Gesellschaft" in Manchester Folge leisten, wo er in zwei Konzerten das größte Aufsehen erregte.

Im Herbst des Jahres 1832 verließ Field London und wandte sich direkt nach Paris, einen längst vorbereiteten Plan damit verwirklichend. Dreimal trat er hier mit großem Erfolg vor die Öffentlichkeit, bereiste dann Belgien, das südliche Frankreich und die Schweiz, u. a. in Brüssel, Marseille, Lyon und Genf konzertierend, und wandte sich Ende des Jahres 1833 nach Italien. In Neapel war sein körperliches Befinden ein derartiges, daß er erst im Sommer 1835 über Wien nach Moskau zurückkehren konnte.

Beim Wiedersehen erkannte ihn Dübück nicht; so leidend sah er aus, so sehr war er gealtert. Am traurigsten aber für seinen Schüler war die Wahrnehmung, daß sein Spiel in Ausdruck und Zartheit erheblich nachgelassen hatte. — Die Schüler bestürmten ihn wieder um neuen Unterricht, den er, so gut es ging, noch bis zu Neujahr 1837 erteilte. In Moskau hatte sich seine Krankheit rasch verschlimmert. Er konnte nur auf speziell eingerichteten Ringkissen sitzen. So saß er auch in seinem letzten Konzert, wo ihm eine große Zahl von Freunden und Verehrern seiner Kunst noch einmal begeisterte Ovationen darbrachte. Bald darauf wurde er zum letztenmal operiert. Ein bösartiger Mastdarmkrebs verursachte ihm schließlich noch unsägliche Schmerzen; doch ertrug er dieselben mit großer Geduld und ohne seine Gewohnheiten aufzugeben. Als sein Ende sich näherte, knüpften seine Freunde mit ihm religiöse Gespräche an. Field behielt aber bis zuletzt seine Manier zu scherzen bei, machte sich über sie lustig und bekannte sich als konfessionslos. Dennoch ließ man den englischen Geistlichen bitten, ihn zu besuchen. Dieser weigerte sich anfangs, weil Field in der englischen Gemeinde nicht legi-

timiert war, kam aber schließlich doch. Field empfing ihn äußerst liebenswürdig und bot ihm sogleich Madeira an. Es entspann sich nun zwischen beiden im Beisein Dübücks folgendes amüsante Zwiegespräch:

„Sind Sie Katholik?" fragte der Geistliche.

„Nein", erwiderte Field.

„Gehören Sie zur protestantischen Konfession?"

„Nein."

„Sind Sie vielleicht Kalvinist?"

„Nicht ganz", meinte Field, „kein Kalvinist, sondern — Klavierist".

In der Todesstunde war auch Gebhard zugegen. Als er ihm den Schweiß vom Angesicht wischte, sagte Field: „Ich danke dir; küsse mich nicht, das ist Todesschweiß. Ich sterbe, und das ist auch recht gut!" Am 11. Januar alten Stils schloß der Meister für immer die Augen. Eine große Zahl von Schülern, Kunstfreunden, Künstlern und Künstlerinnen versammelte sich am 15. um den Abgeschiedenen, ihm das letzte, äußere Zeichen ihrer Liebe und Verehrung zu geben. Die sterblichen Reste Fields wurden auf dem Wedensky-Kirchhof zu Moskau beigesetzt. Ein Grabmal verkündigt dort die Stätte, wo der Bevorzugten einer die letzte Ruhe gefunden. Wir lesen die einfache Inschrift:

„John Field.
Born in Ireland in 1782.
Died in Moscou in 1837.
Erected to his memory by his grateful
Friends and scholars."

---

# Lose Blätter.

### Aus Leipzig.

Von Eugen Segnitz.

Das Musikleben einer Stadt gleicht oft dem der anderen aufs Haar. Der Hauptsache nach gelangen immer die lange schon erprobten Werke zur Aufführung, ab und zu tauchen neue Namen auf. Im November war letzteres in erhöhtem Mafse der Fall. So erschien im Gewandhause die Ddur-Lustspielouvertüre von *Max Reger* (Op. 120) und wurde, ohne Zweifel mit Unrecht, nur mit kalter Höflichkeit empfangen. Ihre Thematik ist etwas kurzatmiger Natur, mit aller Meisterschaft aber wird aus einem an sich höchst simplen Motiv heraus mittelst aller nur erdenklicher kontrapunktischer Künste das ganze Werk geformt. Humor ist auch vorhanden und äufsert sich auf manchmal etwas barocke und kratzige Art. Andererseits wohl fehlt es an gemütvoller Wärme und an einem zweiten gesangreichen Thema. Denn was sich hierfür ausgibt, ist gleichsam nur ein Supplement des ersten und kann sich als lyrischer Faktor nicht recht behaupten gegen den toll vergnüglichen Mummenschanz des ersten. Wertvoll ist es hingegen, dafs Regers Instrumentation hier von viel durchsichtigerer Arbeit, also weit orchestraler gedacht ist als je zuvor und sich vor allem auch durch mannigfaltigere Kombinationen auszeichnet. — Im IV. Konzert feierte man *Gustav Mahlers* Gedächtnis mit der Aufführung der Cmoll-Sinfonie (Nr. 2), die uns den Gegenwartsbeweis gibt eines grofsen Talentes aber auch eines grofsen Eklektizismus. Das genial konzipierte Werk ist mit den Mitteln eines Wagner und Bruckner gearbeitet und trägt manchen eng verwandten, freilich auch gesteigerten Zug Berliozschen Wirkens an sich. Aus dem eschatologisch anmutenden Schlusse mit seinen Trompetenterzen und gefühlvollen Vorhalten spricht Mahlers starke lyrische Empfindung, zu sehr vielleicht auch sensible Schwäche offenbarend. Meisterhaft nach Aufbau und Wirkung ist das Finale, doch auch von unleugbar theatralischem Effekt. Unzweifelhaft hinterläfst auch Mahlers, oft bis zur Manieriertheit gesteigerte Virtuosität der Verwendung der und jener künstlerischen Retardationsmomente im Hörer das Gefühl leichter Ermüdung, auch täuscht der Komponist als einer der hervorragendsten Instrumentatoren durch geradezu wundersame Klangwirkungen sich selbst und andere über die positiven erfinderischen Werte in diesem seinen Werke, ebenso wie seine oft sehr schöne Melodik mehr das Ohr als das Gemüt gefangen nimmt. Gewifs offenbart diese Sinfonie die Eigenart ihres Schöpfers, bildet aber zugleich einen sprechenden Beitrag zu der aufdringlichen Sinnenästhetik der Zeit. — Das XVI. Konzert galt noch einmal *Franz Liszt*. Aufser den Prometheus-Chören und dem sie einleitenden sinfonischen Orchestergedicht nebst dem 23. Psalm gab es, tatsächlich eine Novität, „Die Glocken des Strafsburger Münsters" nach Longfellows Gedicht. Es ist eine Szene ganz eigener Art — Satanas ist mit seinen Geistern bemüht, das Kreuz von der Turmspitze herabzureifsen. Aber sein teuflisches Tun erweist sich ohnmächtig gegenüber den, als Personen gedachten geweihten Glocken. Franz Liszt wird hier zum Victor Hugo der Musik. Seine aufserordentliche Charakteristik gibt auch dem Gespenstischen und Schauerlichen künstlerische Form und musikalische Gewandung. Mit starkem Griff hält der Künstler diese Schemen fest, läfst sie aus symbolischem Nebel hervortreten in die poetische Wirklichkeit und schafft mit dem, das Ganze abschliefsenden streng gregorianischen Choral einen stark ergreifenden Gegensatz.

Professor *Hans Winderstein* hatte das Verdienst, im III. Philharmonischen Konzerte zum ersten Male die vom Jenenser Universitätsdirektor Fritz Stein aufgefundene und herausgegebene Cdur-Jugendsinfonie *Beethovens* aufzuführen. Leider war ich verhindert, sie anzuhören. Sie schliefst sich an C. Ph. Em. Bach, Mozart und vornehmlich Jos. Haydn an, verrät noch wenig Eigenart, obwohl sich eine Menge musikalischer Vorahnungen finden, die auf den kommenden Beethoven hinweisen, besonders an Stellen wie den Codalteilen und Überleitungen. Kräftig gezeichnet ist der erste Satz, dessen Hauptthema aus einfachen Akkordtönen gebildet ist; ein volksliedartiges Thema bietet das Adagio mit einem besonders schönen Minore; ganz im Haydschen Stile gehalten sind Menuett und Finale.

Mit dem Winderstein-Orchester gab der Norweger *Johannes Haarklou*, der Ende der sechziger Jahre in Leipzig Schüler von E. Fr. Richter und Jadassohn, dann in Berlin von Friedrich Kiel war, ein eigenes Kompositionskonzert, das freilich nur von geringem Ergebnis war. Eine

Dmoll-Sinfonie, eine „In der Westminsterabtei" betitelte Suite und eine St. Olaf-Legende enthielten Musik, die genau dreifsig Jahr zu spät kam und sich der Faktur wie dem Inhalt nach als sehr altfränkisch, aber von guter und solider Arbeit erwies. Sehr Ansprechendes enthielten wenigstens mehrere kleine einzelne Orchestersätze, z. B. einige norwegische Volkstänze und ein Marsch aus Shakespeares „Julius Cäsar".

Die Leipziger Singakademie führte das weltliche Oratorium „der Kinderkreuzzug" von *Pierné* auf, das auf mich, trotzdem seine Wiedergabe unter Gustav Wohlgemuths Leitung grofsenteils sehr wohl gelang, nur einen durchaus äufserlichen Eindruck hinterliefs, aber von dem, die riesige Alberthalle vollkommen füllenden Publikum sehr stark applaudiert wurde.

Die Kenntnis dieses, wie auch zweier anderer Werke darf bei den Lesern d. Bl. wohl vorausgesetzt werden. Im Neuen Stadttheater hatte die einaktige Oper „Heyfs Eisen" von *Max Wolff* (nach Hans Sachsens gleichnamigem Schwank) freundliche Aufnahme, aber einen nur ephemeren Erfolg, hingegen *Julius Bittners* romantische Oper „Der Musikant" grofsen und einhelligen Beifall, der sich nach der zweiten Aufführung noch steigerte und das Urteil bestätigte, dieses Werk sei als eine tatsächliche Bereicherung der deutschen Opernbühne einzuschätzen.

Einige Liederabende brachten wenigstens ab und zu etwas noch Unbekanntes. So sang die treffliche Altistin *Elisabeth Ohlhoff* u. a. Lieder von *Alexander Schwartz*, die allerdings an die Ausführung grofse Anforderungen stellen, aber die Stimmung eines jeden Gedichtes musikalisch verstärken und illustrieren sowie durch die fein gearbeitete Pianofortebegleitung lebhaft interessieren. Derselbe Komponist vertonte auch in melodramatischer Form Andersens „Bilderbuch ohne Bilder", Stücke, die *Sophie Hessemer* unter des Tondichters eigener Begleitung aufserordentlich schön vortrug. — *Alfred Kase* ermittelte erstmalig *Philipp Gretschers* Sechs Liliencron-Gesänge, die eine einfache und leicht verständliche Sprache reden und Aline Sanden machte sich um neue Lieder von *Alexander Schwartz* und *Eugen Lindner* verdient. — Mit schönem Erfolg trat *Ilse Helling* für die Lyrik des jungen Grazers *Joseph Marx* ein und *Elena Gerhardt* führte einige neue, recht ansprechende Gesänge von *Erich Wolff* mit Glück ein.

An seinem zweiten Klavierabende spielte der talentierte *Otto Möckel* erstmalig eine Klaviersonate (Op. 66) von *Cyrill Scott*, die besonders wegen ihres ersten, thematisch scharf profilierten Teils Interesse erweckte und auch in der Fuge viel Wertvolles enthielt.

Die Kammermusik bot manche neue Erscheinungen dar. So brachten *Leonid Kreutzer* und *Alexander Schmuller* die neue Hmoll-Klavier-Violinsonate von *Joseph Haas*, eines ehemaligen (Münchener) Reger-Schülers, zu erstmaliger vorzüglicher Wiedergabe. Viele Reger-Spuren finden sich wohl im ersten Satze, sehr originell hingegen ist das Scherzo mit seinem schönen Zwischensatze und ein wahres Arsenal von wunderlichen Gedankensprüngen und Einfällen des Finale. Das Adagio ist ganz klingender Farbenaccord, nur Stimmung und Gefühl. Die so anregende Komposition fand starken Beifall.

Mehrere wertvolle Neuheiten vermittelten auch die Pianistin *Erica von Binzer* und die Geigerin *Minna Rode*. Die Cmoll-Klaviersonate von *August Reufs* bewies hervorragendes Können, feine und auf einen durchaus persönlichen Ton hinweisende Stimmungsmusik sehr ernster und intimer Art. *Scheinpflugs* Fdur-Klavier-Violinsonate enthält meines Erachtens im zweiten, „Haidesommernacht" überschriebenen Satze das Wertvollste des Ganzen. Wenig kompliziert, aber ausgezeichnet durch die schön geführte melodische Linie ist ein Violin-Notturno desselben Komponisten, das auch einen, durch Rhythmus und Klangfarbe besonders interessanten Mittelsatz enthält. Anzuerkennen war ebenfalls zwei seltener zu hörende Stücke *Liszts*, Mosonyis Grabgeleit und „En rêve", in beifallswertester Weise vermittelt wurden.

An einem Abende des Sevčik-Quartetts wurde eine neue Klavier-Violinsonate von *R. von Mojsisovics* (Ddur) lebhaft begrüfst — drei Sätze in bekannter Form, aber echt romantischen Inhalts, dabei sehr melodischer Art, harmonisch von nicht geringem Interesse und doch leicht zu fassen.

Das Petersburger Quartett bot neben Tschaikowskys Ddur und Glières hier bereits mehrere Male gehörtem Gmoll-Quartett noch eins in Cmoll von *Tanejew*, das sich durch sehr originelle Tonsprache und ausgezeichnete kontrapunktische Arbeit hervortat und viel Beifall fand.

Einen Novitätenabend veranstaltete das Rebner-Quartett und vermittelte in Leipzig die erste Bekanntschaft des, „Verklärte Nacht" genannten, nach R. Dehmels Gedicht konzipierten Streichsextetts von *Arnold Schönberg*, an dessen exzellenter Ausführung die Brüder *Keiper* Anteil nahmen. Die Komposition hinterliefs einen sehr bedeutenden Eindruck und fand stärksten Beifall. Die schöne Dehmelsche Dichtung ist hier völlig in Musik aufgegangen. Wundervolle Wirkungen erreicht Schönberg mittelst ausgezeichnetster Stimmführung und feinster Instrumentation. Er verfügt über die zartesten tonlichen Abstufungen und überraschendsten musikalischen Lichter. Meisterhaft vermittelt er die Übergänge von Nacht, Grauen und Verzweifelung zu der sich allmählich erhellenden Region von Licht, Trost und Zuversicht. Gewifs erscheint inmitten all dieses herrlichen Klingens und Singens manch fremder Ton, z. B. Wagners Feuerzauber, auch ist durchaus nicht alles musikalischer Eigenbau. Aber ein Vollblutmusiker ist und bleibt Schönberg trotz alledem. — Sehr inhaltslos, aber voller Redseligkeit und weichlicher Sentimentalität war ein Ddur-Klavierquintett von *Richard Mandl*, in dem sich *Carl Friedberg* wieder als feiner Kammermusiker auszeichnete; von musikalischer Liebenswürdigkeit ein, aus vier Streichquartettsätzen bestehendes Divertimento von *Bernhard Sekles*, das leichten slavischen Einschlag zeigte und infolge seiner Frische und Natürlichkeit wohlgefiel.

## Der Rosenkavalier in Berlin.

Von Rud. Fiege.

Nun haben wir den Rosenkavalier von *Richard Straufs* auch. Man nahm ihn hier auf, wie er überall aufgenommen ist, wenn alle Berichte zuverlässig waren. Oft sind sie's nämlich nicht. Unsre Aufführung war nach jeder Richtung hin ausgezeichnet. Die auch die Dresdener und Münchener kennen, halten sie für die beste. Das wenigstens scheint sicher, dafs in der Rolle des Barons von Lerchenau Herr *Knüpfer* bis jetzt unerreicht dastehe. Ich habe seinen Ochs daher auch den Preisochsen genannt. Obschon in einer ersten Aufführung alle Freunde der Autoren zu sein

pflegen, herrschste keine Begeisterung. Am Ende des zweiten Aktes erklangen die Rufe nach *Muck* mindestens ebenso laut, wie die nach *Straufs*. Was aber weiter nichts besagen soll. Jedenfalls klatschte man der Salome und der Elektra begeistert zu, dem Rosenkavalier gewissermafsen nur pflichtgemäfs. Zum Teil lag das daran, dafs man die einfache Handlung der zwei früheren Werke im ganzen gleich verstand, während der Text dieser bunten, possenhaften Dichtung auf weite Strecken vom Orchester überflutet wurde. Daher herrschte sogar bisweilen Langeweile. Und die Menge der — durchaus nicht so hervorragenden — Walzer störte mich. Der Walzer ist meines Erachtens im Drama ein recht unbedeutendes Ausdrucksmittel, da er nicht der Seelenäufserung, sondern zunächst der Körperbewegung dient. Und einigen Szenen gaben die Tanzformen einen ausgesprochenen Operettenanstrich. Nur, wer die Partitur zu lesen versteht oder den schon nicht leichten Klavierauszug spielen kann, ermifst die Bedeutung und den Kunstwert der Musik. Dem grofsen Publikum ist diese nur eine Erschwererin für das Verständnis. Daraus erklärt sich auch die Bewunderung der Musikkundigen und die laue Stimmung der andern Hörer des Werkes. — Bemerkenswert und nachdenklich stimmend ist ein Vergleich mit der Aufnahme der Bühnenwerke *Richard Wagners*. Mit ungeheuren Schwierigkeiten wurden sie auf die Szene gebracht und dort zum Teil recht unfreundlich aufgenommen, gewannen sich aber Schritt für Schritt festen Boden, und heute, nach 50—60 Jahren, breiten sie sich immer noch weiter aus, während man den Opern des *Richard Straufs* von Anfang an überall die verlangenden Arme weit entgegenstreckte, ihr Erscheinen auf der Bühne allenthalben jubelnd begrüfste und von mancher Seite sogar schon Richard I. durch Richard II. besiegt und ersetzt glaubte, obschon seine Werke ganz unglaublich schnell an Publikum verlieren. Besonders ist das in dem grofsen Berlin der Fall, wo es doch so viele Kunstfreunde, so viele Neugierige und so viele Fremde gibt. Zum Lohengrin, hier seit fünfzig Jahren bekannt, erhält man meist tagelang vorher schon keinen guten Platz. Zum Rosenkavalier, als ich ihn vierzehn Tage nach der Erstaufführung der Neubesetzung wegen besuchte, blieb für sieben verschiedene Plätze von der Fremdenloge an bis zum vierten Range — also von Sitzen zu 12 bis 1,50 M — abends an der Kasse noch eine Anzahl unverkauft. — Auf mich machte an diesem Abende den stärksten, und zwar einen wirklich poetischen Eindruck der Schlufs des Ganzen. Von Mozarts Geist, den so viele wollten gespürt haben, merkte ich meinerseits allerdings nichts. Aber das Frauenterzett zu hören, ist ein Genufs. Schade, dafs es so schwierig zu singen ist, dafs man es nicht überall gut hören wird. Da ich von ihm als von einem alles überragenden Musikstücke in Mozarts Weise so viel des Lobes vernommen hatte, erwartete ich so etwas wie das wonnevolle Maskenterzett im Don Juan, war deshalb sehr enttäuscht beim ersten Hören der Straufsschen Komposition und erkannte ihren Wert gleich der Lieblichkeit des Zwiegesanges erst bei der Wiederholung. Das Publikum, das sei doch noch von dieser neunten Aufführung der Oper gesagt, war ganz auffallend lau. Vielleicht erschliefsen sich weiteren Kreisen noch die Schönheiten des Monologes der Fürstin, der ersten Zwiesprache des jungen Liebespaares und einiger andrer Stellen, dann könnte des Interesse für das Werk noch wachsen. Aber wenn auch, einzelnes Wertvolle verleiht nie dem Ganzen einen Wert. Und zu dem Ganzen gehört hier besonders der Text.

---

## Unter Napoleonischer Herrschaft in Erfurt.

(Nachdruck verboten.)

Mit eigentümlich gemischten Gefühlen liest man von einem Konzertbericht, der sich mit einer künstlerischen und grofs angelegten musikalischen Veranstaltung vor hundert Jahren befafst. In dem von Bertuch herausgegebenen „Journal des Luxus und der Moden“, an dem bekanntlich die bedeutendsten Geister des damaligen Weimar mit arbeiteten, lesen wir über eine „Grofse musikalische Akademie zur Feier des Napoleonsfestes am 15. August 1811 in Erfurt“. Während der Dauer der napoleonischen Herrschaft war bekanntlich die Stadt Erfurt diejenige unter den thüringischen Orten, in dem die Fäden der Zivil- und Militärverwaltung der thüringischen Kleinstaaten und der heutigen Provinz Sachsen zusammenliefen und wo sich die bedeutendsten Ereignisse auf künstlerischem und gesellschaftlichem Gebiete der damaligen Zeit abspielten. Selbstverständlich standen auch die diesbezüglichen Veranstaltungen damals unter dem Zeichen des grofsen Eroberers. Gleichwohl mutet es uns Menschen der Gegenwart eigentümlich an, wenn wir lesen, dafs in der Zentrale Thüringens ein für die damaligen Verhältnisse enormer künstlerischer Apparat aufgeboten wurde, um den Glanz des Siegers von Jena ins Mafslose zu steigern. „Die Absicht die Feier des Napoleonsfestes in Erfurt durch eine grofse musikalische Akademie zu erhöhen,“ schrieb Bertuch, „ist durch öffentliche Blätter allgemein bekannt geworden. Es war allerdings ein recht glücklicher Gedanke, den Tag des Aufserordentlichen (so schrieb wörtlich der kerndeutsche Bertuch, der Freund Goethes und Vertraute des Herzogs Karl August!) durch eine grofse und aufserordentliche Musik zu feiern.“ Tatsächlich hatte man auch eine ganz aufserordentliche Zusammenstellung durchgeführt und die besten Kräfte für die Leitung und die Solopartien gewonnen. Konzertmeister Spohr aus Gotha hatte die Direktion des Ganzen und der „durch einige ähnliche Musikaufführungen bekannte Kantor Bischoff aus Frankenhausen die Leitung der Chöre erhalten und dieser in dem Fache schon geübte Mann wufste es glücklich dahin zu bringen, dafs die berühmtesten und vorzüglichsten Musiker in nicht geringer Zahl sich mit dem gröfseren Teile der benachbarten Orchester und Musikchöre vereinigten, um eine Aufführung hervorzubringen, welche unter so starker Besetzung, wenigstens in dem nördlichen Teutschlande, wohl selten vorkommen wird“. Dieser letztere Hinweis enthält auch tatsächlich keine Übertreibung, wenn man bedenkt, dafs nach dem Bericht 150 Sänger mitwirkten und an Instrumenten vertreten waren: 1 Flügel, 1 Orgel, 54 (!) Geigen, 18 Bratschen, 18 Violoncellos, 12 Kontrabässe, 6 Flöten 6 Klarinetten, 4 Oboen, 6 Fagotts, 1 Kontrafagott und 4 Trompeten und Pauken. Trotz dieses für die damaligen Verhältnisse gewaltigen Musikkörpers entsprach der Erfolg nicht ganz den Erwartungen der Fachkritik, und Bertuch glaubt den Grund teils in den allzuhoch gespannten Ansprüchen, teils in dem für solche grofse Unternehmungen wenig geeigneten Lokal der Barfüfser-Kirche suchen zu müssen. Das Programm war ein durchaus künstlerischwertvolles. Beethovens Sinfonie aus D gelang besser als

man nach einer einzigen Probe hätte erwarten sollen. Hierauf sang Frau von Heygendorf aus Weimar (Caroline Jagemann) die schöne Arie „Pasto, pasto" aus Mozarts Titus, wobei sie Hermstädt aus Sondershausen auf der Klarinette begleitete. Ein Doppelkonzert für 2 Violinen von Spohr, vom Komponisten selbst und Matthäi aus Leipzig vorgetragen, folgte. Wenig Erfolg war der Ouvertüre zur Zauberflöte beschieden, wofür das „Fehlen an Aufmerksamkeit bei Einzelnen und Präzision im Ganzen" verantwortlich gemacht wird. Die übrigen Piecen, die mit Mozarts Hymne aus C dur beschlossen wurden, scheinen den Ansprüchen der damals recht strengen Kritik entsprochen zu haben. Vornehmlich wird der schöne Gesang des Kammersängers Stromeyer rühmend hervorgehoben. Haydns „Schöpfung", die am andern Vormittag zur Aufführung gelangte und als „gelungen" bezeichnet wird, beschlofs die „grofse Academie zur Feier des Napoleonsfestes". Besonders rühmend hebt der Gewährsmann „die Ruhe und Ordnung in der Kirche, die Sorgfalt, welche man durch zweckmäfsige Anstalten für die Aufnahme und billige Bewirtung der Fremden in den Gasthöfen von seiten der Erfurter Behörden getroffen hatte" hervor und schliefst mit dem Wunsche: „Möge Thüringen, welches durch seine hochverdienten Fürstenhäuser des Guten für teutsche Kunst und Wissenschaft so mannichfaches schuf und noch schafft, noch öfters diese musikalischen Feste wiederholen sehen, um so auch in der Tonkunst sich mit neuen Kränzen zu schmücken."

Der Wunsch des wackeren Bertuch ist reichlich in Erfüllung gegangen, freilich bei anderen Gelegenheiten, denn das Napoleonsfest „feierten" die Erfurter nur noch zweimal. Bereits im März 1814 kamen die Preufsen und blieben definitiv im Herzen Thüringens und mit der „aufserordentlichen Feier des Napoleonsfestes" war es gründlich vorbei. H. K.

---

## Monatliche Rundschau.

**Berlin**, d. 10. Dezember. Die Komische Oper wandelt ihren mühevollen Weg fast unbeachtet weiter. Alte Opern, mittelmäfsige Sänger, uninteressante Aufführungen — wen könnte das anziehen? Die Kurfürsten-Oper wurde vorgestern eröffnet. Ihr Direktor ist *M. Moris*, der sich in der Komischen Oper als recht guter Regisseur erwiesen hat. Die musikalische Leitung hat *S. Meyrowitz*. Das Theater liegt an der Ecke des Kurfürstendammes und der Nürnberger Strafse nahe dem Zoologischen Garten in der jetzt wohl am meisten belebten Gegend Grofs-Berlins und ist mit der Untergrundbahn sowie mit vielen Elektrischen Bahnen leicht zu erreichen. Doch halte ich diese leichte Erreichbarkeit, auf die man allgemein so viel Gewicht legt, für unwesentlich bezüglich des Besuches. Wer eine gute Vorstellung geniefsen will, sucht auch ein nicht so günstig gelegenes Haus auf. Der neue Bau ist zweckmäfsig. Keine Logen, ein Parkett und drei Ränge mit offenen Plätzen ohne Seitenwände und Überbau. An jeder Seite führen fünf Türen direkt zu den Sitzreihen. So kann sich der Opernsaal leicht füllen und schnell leeren. Ob er sich aber auch oft füllen wird, das ist noch die Frage. Es wurden *O. Nicolais* Lustige Weiber gegeben. Die Vorstellung war ganz anständig. Chor und Orchester reichten aus. Unter den Sängern gab es keinen Stern, und das ist eigentlich gut. Weit besser, wenn sie gleichwertig sind. Allerdings könnte man sie mehrwertiger wünschen. Vom geschäftlichen Standpunkte aus — und der ist für das Bestehen des Institutes der wichtigste — darf man sich von der Nicolaischen Oper nicht viel versprechen. *Gounods* Philemon und Baucis soll ihr folgen und wird voraussichtlich auch nicht zugkräftig sein. Ja, das Repertoir ist es, was einem Unternehmen dieser Art die gröfste Schwierigkeit bereitet. Die Opernleiter aber sind gutes Muts, weil sie alle Hoffnung auf Wagner setzen, der ihnen von 1913 an schon die Häuser füllen werde. Doch wenn man seine Werke auf allen Bühnen geben kann, mufs sich doch der Besuch auf viele verteilen, also vermindern. Und ich denke, nach einiger Zeit drängt man sich nach der Walküre nicht mehr als nach dem Freischütz, nach Tristan nicht mehr als nach Fidelio.

Aus dem überreichen Konzertleben sei für heute nur einiges des Wichtigeren mitgeteilt! Bufstag und Totenfest wurden reichlich mit Musik begangen. Man konnte die Requien von Mozart, Cherubini und Verdi hören, die Oratorien Elias, Judas Maccabäus und die Schöpfung, Beethovens Missa solemnis und Stücke aus dem Parsifal, — einige dieser Werke in mehrfacher Ausführung — dazu G. Schumanns „Totenklage" und die Neunte Sinfonie. — Dem Böhmischen Streichquartett hatte *Sergei Iw. Tantjew* seine pianistische Beihilfe zur Vorführung seines neuen Klavierquintetts angedeihen lassen. Das Wollen und Können ist bei ihm da, aber die Eingebung fehlt. Man wird durch übermäfsiges Ausspinnen der nicht bedeutenden Gedanken ermüdet. — Zum ersten Male spielte auch *Walther Braunfels* sein Klavierkonzert (mit dem Blüthner-Orchester). So nennt er es. Ich fand, dafs die Komposition eine Sinfonie sei, bei der in dem Klaviere dem Orchester ein neues, besonders hervortretendes Instrument hinzugefügt wird. Die Fülle der Gedanken steht in dem Werke der Klarheit im Wege. Es geht da sehr laut und stürmisch zu. Und wenn im letzten Satze das französische Spottlied Marlb'rough s'en va-t-en guerre auftritt, so weifs man nicht, was es soll. — Das Brüsseler Streichquartett brachte als Neuheit das Quintett eines *John B. Mac Evan* und spielte es wundervoll. Es ist eine geschickt harmonisierte, gefällige Musik, die aber des inneren Wertes entbehrt. — Eine grofse Sinfonie von *Karl Szigmanowski* führte das Philharmonische Orchester aus. Er stecken Gedanken darin, und sie sind, meist in Variationenform, reich und künstlerisch verarbeitet, kommen indes nicht klar genug zur Darstellung, da die Instrumentation zu überladen und dickflüssig ist. Das Orchester arbeitet und wogt, als wolle dies Meer von Tönen noch ein Meer gebären. — Und so gewährten alle diese neuen Kompositionen, die russische, die deutsche, die schottische und die polnische, keinen vollen Genufs. Die deutsche aber war doch die beste. Rud. Fiege.

**Insterburg.** Ein Weihnachtskonzert gab am 10. Dezember in der Lutherkirche deren Organist, Musikdirektor *Richard Fricke*. Er brachte ein von ihm selbst bearbeitetes „kleines Weihnachts-Oratorium" (Verlag Rob. Reibenstein, Berlin-Großlichterfelde W.) zur Aufführung. In drei Hauptteilen — Verheißung, Erfüllung, Anbetung — wird Christi Geburt mit ihrem erlösenden Ausblick auf Golgatha behandelt. Das im schlichten Volkston gehaltene Opus ist recht abwechslungsreich, dabei aber hier und da kunstvoller gestaltet in der Harmoniesierung und polyphonen Bearbeitung alter Volkslieder usw. verschiedener Zeiten und Gegenden. In den Soli, ein- und mehrstimmigen Chören, Choràlen a cappella, teils mit Orgel und Orchester

usw. bietet es so mancherlei hervorragend Schönes. Besonders zu erwähnen sind einige Originaleinlagen von Reinecke (Weihnachtslied) und von Fricke (Weihnachtslied und „Das Christkind spricht"). Den verbindenden Bibeltext verlas dazwischen Pfarrer *Lenkeit*. Frau *Paula Fiehr* mit ihrem gesunden, prachtvollen Alt sang diesmal leider nur ein Solo, Fräulein *Elsbeth Lenkeit* die andern Soli alle. Ihr Mezzosopran — als solchen sollte sie ihn des Timbres und Umfanges wegen ansehen und verwerten — ist tonreich und angenehm, ihre Vortragsweise gemütvoll, aber die höchste Sopranregion im Diskant — riskant. Oberprimaner *Fürstenberg*-Gumbinnen führte die Chor-Orgelbegleitung und der Chor der höheren Mädchenschule unter Frickes sicherer Leitung seine Aufgabe gut aus. Ein kleines Orchester, Streicher und Oboe, spielte bezw. begleitete feinsinnig. Die Gemeinde durfte zweimal mitsingen. Es war ein Gesanggottesdienst im besten Wortsinne!

Dr. mus. J. H. Wallfisch-Insterburg.

— Am 12. November hat sich in Dresden eine „Freie Vereinigung der Lehrer am Dresdener Königl. Konservatorium" gebildet. Sie bezweckt die Mitarbeit der Lehrkräfte des Königl. Konservatoriums an den künstlerischen, pädagogischen und sozialen Einrichtungen der genannten Anstalt. Den Vorsitz führen die Professoren *Eduard Mann* und *Otto Urbach*.

— *Gabriel Pierné*, der Komponist des „Kinderkreuzzuges" hat ein neues großes Werk: „Der Heilige Franziskus von Assisi", Oratorium in einem Prolog und zwei Teilen für Soli, Chor und großes Orchester, vollendet. Das Werk erscheint im Verlage von C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig. Die Uraufführung findet im März 1912 in Paris unter Leitung des Komponisten statt.

— Die musikalische Renaissance des 19. Jahrhunderts nennt sich eine soeben bei C. F. Kahnt Nachfolger in Leipzig veröffentlichte kleine Schrift von Dr. *Walter Niemann* (Leipzig). Sie führt den Versuch, Geschichte und Ereignisse dieser gewaltigen Bewegung in den Rahmen der allgemeinen Kultur- und Kunstgeschichte hineinzustellen, zum ersten Male durch und will zum versöhnlichen Ausgleich, zur gemeinschaftlichen fröhlichen Arbeit der Künstler- und Gelehrtenkreise anregen, indem sie über die Licht- und Schattenseiten, sowie Zukunft und Ziele der musikalischen Renaissancebewegung an der Hand praktischer Beispiele in objektiver Weise aufzuklären sucht.

— König *Friedrich August* von Sachsen hat das Protektorat über die Lausitzer Musikfeste übernommen. Die Lausitzer Musikfeste sind eine Schöpfung des Kirchenmusikdirektor *Biehle*, der als Organisator und musikalischer Leiter des ersten und zweiten Lausitzer Musikfestes in den Jahren 1905 und 1907 die Lebensfähigkeit dieser großzügigen Unternehmen bewiesen hat. Die Stadt Bautzen erkannte die Bedeutung dieser Feste für die Lausitz und stellte dem Urheber 4000 M zur Veranstaltung eines dritten Musikfestes im Jahre 1912 zur Verfügung.

## Besprechungen.

### Werke für die Kammermusik.

**Collegium musicum.** Herausgegeben von *Hugo Riemann*. Nr. 48, *Stamitz*, Op. 4, Nr. 3, Orchestertrio Nr. 3, C moll für zwei Violinen, Violoncello und Klavier. — Nr. 49, *Stamitz*, Op. 9, Nr. 6, Orchestertrio in derselben Besetzung. — *J. Schobert*, F moll-Klavierquartett. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

**Thomassin, Désiré,** Op. 76, Sonate (C moll) für Violoncello und Pianoforte. Ebenda.

**Keller, Ludwig,** Op. 85, Sonate (A moll) für Violoncello und Pianoforte. Hannover, Verlag von Louis Oertel.

**Walter, Eduard,** Op. 53, Sieben Salonstücke für Violine mit Pianofortebegleitung. Leipzig, Verlag Steingräber.

**Kronke, Emil,** Op. 56, Zwei Stücke (Chant napolitain — Danse polonaise) für Violine und Pianoforte. Leipzig, F. E. C. Leuckart.

**Keiper, Hermann,** Zehn leichte Übungen zur Ausbildung der Bogentechnik für Violoncello. Leipzig, P. Pabst.

**Kirchbach, Max,** Fünf Kompositionen für Violine mit Pianofortebegleitung. Frankfurt a. M., Fritz Baselt.

**Ehrenberg, Carl,** Op. 14, „Nachtlied", für Violine und Orchester (oder Pianoforte). Leipzig, F. E. C. Leuckart.

Die von Prof. Dr. *Hugo Riemann* unter dem Gesamttitel „Collegium musicum" veröffentlichte Sammlung älterer Ensemblemusik macht weitere Fortschritte und erfährt nach vollem Verdienst einen steten Ausbau. Die neu hinzugekommenen Werke zwei Orchestertrios in C moll und C dur und das F moll-Klavierquartett von Schobert enthalten wieder sehr anziehende musikalische Schönheiten und dienen recht dazu, das musikalische Geschichtsbild von verschiedenen Punkten aus zu beleuchten und zu beleben.

Die C moll-Sonate von *Désiré Thomassin* (Op. 76) für Violoncello und Pianoforte ist ein sehr ernst zu nehmendes Werk von stark und persönlich hervortretendem Zug. Die musikalische Verarbeitung der durchaus originellen Motive und Themata beweist großes Können und das tiefgehende Gefühl und mannigfache Varianten zeitigende Ausdrucksvermögen steht in innigem Konnex mit dem, die künstlerische Ökonomie ordnenden Verstand. Neben der trefflichen Erfindung ist Thomassins in Rede stehende Komposition auch hinsichtlich ihrer Harmonik und Rhythmik von nicht geringem Interesse. Den Anforderungen des strengen Kammermusikstils ist allerwegen vollauf Genüge getan und beide Spieler haben in gleicher Weise die Möglichkeit, sich zu betätigen und hervorzutun. In Anbetracht eines so vortrefflichen Werkes kann man sich einer gewissen Verwunderung kaum erwehren, daß Désiré Thomassins Name nicht schon des öfteren auf den kammermusikalischen Programmen erschienen ist.

*Ludwig Kellers* A moll-Sonate für Violoncello und Pianoforte (Op. 85) kann, weniger ihres relativ trockenen Inhalts als der soliden Arbeit und leichten Ausführung halber für Zwecke des Unterrichts Verwendung finden.

Die Sieben Salonstücke für Violine (mit Pianofortebegleitung) von *Eduard Walter* (Op. 53) sind für Vortrag und Unterricht bestimmt und durchaus sehr verwendbarer Art. Jedes einzelne von ihnen, die Cavatine, Humoreske, nordische Weise, Bagatelle, Bourrée sowie der Altwiener Walzer und das Arioso enthalten eine akzeptabele, wohlklingende Melodie und sind von reinlichem und ordnungsmäßigem Satz.

Leichter wiegen die beiden, als Op. 56 erschienenen Violinstücke von *Emil Kronke*, die in das Salonfach gehören und vorwiegend durch melodische Annehmlichkeit sich Freunde erwerben werden.

Die Fünf Violinstücke von *Max Kirchbach* sind von ähnlicher Art, geschmackvoll gearbeitet, der Erfindung nach keineswegs tief, aber doch so, daß man sie als Erholungsstücke etwa in der Unterrichtsstunde einem vorgerückten Schüler anvertrauen darf.

Bei relativ nur geringer Originalität gebärdet sich das „Nachtlied" für Violine und Orchester (oder Pianoforte) von *Carl Ehrenberg* (Op. 14) reichlich anspruchsvoll. Das poetische Vorbild nach Fr. Nietsche wird keinesfalls erreicht oder gar inhaltlich ausgeschöpft und vor vieler Chromatik und Phrase hört man kaum das Stück.

Sehr brauchbar und empfehlenswert sind die, in der ersten Lage gehaltenen leichten Übungen für Violoncello von *Hermann Keiper*. Sie fördern die Ausbildung des Strichs, als den lange ausgesponnenen Ton, den detachierten, gehämmerten, gebundenen und gestoßenen Bogenstrich und führen in langsamer Aufeinanderfolge steigender Schwierigkeiten den Schüler sicher dem erhofften Ziele entgegen, seien also sehr empfohlen. Eugen Segnitz.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.




**XVI. Jahrgang.**
**1911/12.**

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

**Nr. 5.**
Ausgegeben am 1. Februar 1912.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 S. Text und 8 S. Musikbeilagen.
**Preis:** halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen
durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
**Anzeigen:**
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.





## Frieda Hempel.

Wie Heinrich Heine kann auch sie von sich sagen: „Nennt man die besten Namen, wird auch der meine genannt." Aber nicht nur ist sie, wie der Dichter, „bekannt im deutschen Land", ihr Ruf als Koloratursängerin geht schon weit über dessen Grenzen hinaus. Es gab eine Zeit, da bestritt man der Vertreterin des verzierten Gesanges die bevorzugte Stellung, die sie an der Oper so lange inne gehabt hatte. Das war, als das Musikdrama aufkam. Da sollte der ausdrucksvolle Gesang alles gelten, und von dem nur wohlklingenden, von den geblümten Tonreihen wollte man nicht viel wissen. Die Adina, Amina, Norina, Rosina und Lucia mußten der Senta, Elisabeth, Elsa und Eva weichen, und dann mehr noch hinter der Brünnhilde und Isolde zurückstehen. Man fand sie daher auch immer seltener, und es konnte sich an der Berliner Königlichen Oper ereignen, daß für die Zauberflöte eine Zeitlang keine Sängerin der sternenflammenden Königin vorhanden war und deren Koloraturarien von einer Schauspielerin — gesprochen werden mußten. Wenn die Bühnenwerke der älteren Italiener auch weniger schnell dahingestorben oder verblaßt wären, als es mit dem Auftreten der Wagneroper geschah, wir hätten der Koloratursängerin doch schon der Mozartoper wegen nicht entraten können. Dann aber gab ihnen Verdi neue Aufgaben, indem er — man denke nur an den Troubadour, den Rigoletto und die Traviata — die Koloratur in den Dienst des dramatischen Ausdrucks stellte. Es ist übrigens, nebenbei gesagt, interessant, sich die anspruchsvolle und reiche Koloratur einmal anzusehen, mit der Beethoven in seiner ersten Bearbeitung des Fidelio die Rolle der Leonore bedacht hat.



Früher waren sich Opernkomponisten und Opernsänger gegenseitig Lehrer. Der Tonsetzer schrieb seine Arien für die Eigenart bestimmter Bühnenmitglieder, und andre Künstler bildeten sich dann wieder nach diesen Tonstücken. Der Musikdramatiker aber schafft die Gestalten und bildet ihre Ausdrucksweise aus seiner schöpferischen Phantasie. Wagner suchte sich

erst die Darsteller, wenn die Werke vollendet waren. So geschieht es im ganzen zu unserer Zeit wohl stets. Und damit hängt es auch zusammen, daß die heutige Ausbildung des Opernsängers eine mehr allgemeine und nicht mehr so sehr, wie ehemals, auf Einzelnes gerichtet ist. Man unterschied früher an den Theatern streng unter Opernsoubretten, Koloratur-, jugendlich- und hochdramatischen Sängerinnen, und die Rollenstreitigkeiten waren an der Tagesordnung. Auf die Norma und auf die Donna Anna glaubte die Koloratursängerin ebensoviel Recht zu haben, wie die dramatische, und das Ännchen machten sich wohl Vertreterinnen dreier Fächer streitig. Diese Fachgrenzen haben heutzutage kaum noch Geltung. Die Kontrakte berücksichtigen sie auch nicht mehr. Einzelne Gesangsgrößen hielten sie auch früher schon nicht inne. Johanna Wagner fing mit dem Hugenottenpagen an und hörte mit dem Orpheus auf. Lilli Lehmann sang die Königin der Nacht und die Brünnhilden.

Die guten Koloratursängerinnen waren stets gesucht und wurden am besten bezahlt, weil ihr Studium das anspruchsvollste ist. Bei hochdramatischen Rollen wirken Empfindungselement und Darstellungskunst wesentlich mit und machen Mängel des Gesangs nicht selten ganz vergessen. Der Ziergesang aber verlangt Schönheit und Reinheit des Tons sowie eine vollkommene Herrschaft über die Stimme und deren virtuose Verwendung. In dem Bilde des musikalischen Filigrans fällt auch die kleinste Ungenauigkeit störend auf. Im dramatischen Gesange verschlägt es meist nicht viel, wenn man mit der Stimme einmal „daneben haut", im zarten Gewebe des Schmuckgesanges indes macht sich der geringste Mangel am Tone bemerklich und tut dem Ohre weh.

Sollten die Leser nun meinen, es sei nach allen diesen Bemerkungen über Sänger und Gesang endlich Zeit, von *Frieda Hempel* zu sprechen, so möge ihnen gesagt sein, daß ja schon längst von ihr die Rede war. Denn alles, was über Wert, Wichtigkeit und Schwierigkeit des Koloraturgesanges mitgeteilt wurde, hatte auf diese junge Künstlerin Bezug, die schon so früh eine der hervorragendsten Vertreterinnen ihres Faches geworden ist. Wunderbares oder Absonderliches aus ihrem Leben ist nicht zu berichten. Von *Adeline Patti* weiß man, daß sie bereits als Siebenjährige öffentlich die Arie der Rosina „Una voce" mit allem Lauf- und Zierwerke sang, das unsere Bewunderung wachrief. *Marcella Sembrich* erwarb sich schon als kleines Mädchen durch ihr Geigenspiel einen Ruf. *Frieda Hempel* aber war nie ein Wunderkind. — Richard Wagners Geburtsstadt ist auch die ihre. Aber Erdenluft hat sie nicht mehr gemeinsam mit ihm geatmet. Als ihre Eltern nach Berlin verzogen, kam sie hier ins Konservatorium, und Frau *Kempner* — uns von ihren Gastspielen an der Krollschen Oper als tüchtige Sängerin noch in guter Erinnerung — wurde ihre Lehrerin. Wir dürfen stolz darauf sein, daß eine Deutsche in deutscher Schule zur Vollkommenheit im italienischen Schöngesange gelangt ist, auf einem Gebiete also, das vornehmlich von den Romanen beherrscht wird, und auf dem die heimischen Gesangsgrößen fast ausschließlich durch Italiener ausgebildet wurden. Doch wie wichtig auch eine gute Lehrerin ist, aus einer nur mäßig begabten Schülerin kann sie keine Künstlerin von Bedeutung machen. Daß aber *Frieda Hempel* eine solche in verhältnismäßig kurzer Zeit in ihrem Konservatorium wurde, beweist ihr ungewöhnliches Talent und ihren rastlosen Fleiß. — Ein hervorragend musikalisches Glied hat ihre Familie nicht aufzuweisen. *Frieda* war mit sieben Jahren aber schon eine geschickte Klavierspielerin. Ihre ungewöhnliche Gesangsbegabung trat indes erst hervor, als das Kind zur Jungfrau herangewachsen war.

Man hörte sie hier in der Öffentlichkeit zuerst gelegentlich einer szenischen Schüleraufführung, bei der sie die Frau Fluth sang. Der Generalintendant Graf *von Hülsen* forderte sie auf, in derselben Rolle an unserm Königlichen Institute zu gastieren und hätte sie dann gern sofort für dasselbe verpflichtet. Doch hatte sie sich bereits auf fünf Jahre für die Großherzogliche Bühne in Schwerin gewinnen lassen, in deren Verband sie im Jahre 1905 trat. Das konnte ihr nur zum Vorteil gereichen, denn in Berlin würde sie weit weniger Gelegenheit zu der ihr als Opernnovize doch noch nötigen Bühnenübung gehabt haben, als ihr Schwerin bot. Als jedoch nach zwei Jahren der Kaiser sie in einem Hofkonzerte in Potsdam hörte, gefiel sie ihm so sehr, daß der Großherzog auf sein kontraktliches Recht verzichtete, damit *Frieda Hempel* schon 1907 für die Berliner Oper frei würde. Hier ist sie denn nun namentlich dramatisch gewachsen und schnell ein Liebling des Publikums geworden. Auch wer noch die berühmten Koloratursängerinnen der älteren italienischen Schule gehört hat, muß gestehen, daß sie ihnen in vielen Rollen durchaus ebenbürtig ist. Sie ist keine Koloraturprinzessin der alten Oper, die mehr oder weniger steif möglichst nahe an der Rampe stand und mit dem ehemals üblichen Nicken des Kopfes und Schütteln der Brust ihre Tonreihen von sich gab, sondern sie ist eine Sängerin, die auch das musikalische Zierwerk ihrer Rollen, so weit es angeht, als dramatisches Ausdrucksmittel verwendet. Ihre letzte Darbietung, die der Marschallin im „Rosenkavalier", zeigt das am deutlichsten. Die Freude an ihrem Gesange trübt kein Schwanken der Intonation und keine Unvollkommenheit des Figurenwerkes. Die Stimme steigt mühelos in die Höhe. Und während die zweite Hilfslinie überhalb des Notensystems für die meisten Soprane eine Barriere bildet, die ihnen ein Halt gebietet, scheint sich der *Hempel* Stimme jenseit derselben erst recht wohl zu fühlen.

Ihre Hauptrollen in Berlin waren die der Königin der Nacht, der Eva, Elsa, Frau Fluth, Königin Margot, Regimentstochter, Traviata, Rosina, Gilda, Gänsemagd (Königskinder), Marschallin (Rosenkavalier) usw. Von überall strecken die Bühnen verlangende Arme nach ihr aus. Als Gastin sang sie in der Großen Oper zu Paris die Margarethe (Hugenotten) in französischer, und die Gilda in italienischer Sprache, in London die Fluth, Elsa, Eva und Gretel mit deutschem Texte, in Stockholm die Fluth, Traviata, Königin der Nacht und Königin von Navarra ebenfalls deutsch. In Bayreuth führte sie dieselben zwei Rollen aus, die Lilli Lehmann dort 1876 sang, nämlich die Woglinde und den Waldvogel. — Früher als irgend einer andern Sängerin wurden ihr Auszeichnungen zuteil. Sie ist Preußische und Mecklenburgische Kammersängerin, besitzt die Goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft von Mecklenburg-Schwerin, von Anhalt-Dessau und von Sachsen-Altenburg, außerdem das Offiziers-Kreuz des Belgischen Ordens Leopolds II. — Mit Ablauf dieses Theaterjahres geht sie ans Metropolitan Operahouse in New York, wo man ihr für sechs Monate 60000 Dollars zahlt. Das können wir armen Deutschen freilich nicht. — Als Gast bei uns werden wir sie alljährlich begrüßen können. Und dann ist zu wünschen, daß sie sich die Stimme in der heutigen Verfassung erhalten haben möge. Von der *Farrar* und der *Destinn* konnte man nicht behaupten, daß sie mit derselben Stimmschönheit zu uns zurückgekehrt seien, mit der sie uns verließen. E. G. Reif.

# John Field, sein Leben und seine Werke.

Von **Heinrich Dessauer**.

(Schluß.)

Man geht oft zu weit, große Männer in ihrem Bildungsgange, ihrer Geistes- und Kunstrichtung von der sie umgebenden Mitwelt abhängig zu machen. Dem Genie zeichnet seine angeborene Anlage instinktartig den Weg vor, den es zu gehen hat, ohne daß Einflüsse von außen seine Individualität wesentlich gefährden und erschüttern könnten. Wie wollte man anders das Kunstschaffen zweier gleichzeitig lebender und doch so gegensätzlich gearteter Künstler wie Michelangelos und Raffaels erklären?

Auf der einen Seite Größe und Erhabenheit, ekstatische Leidenschaft und Unbändigkeit, auf der andern sanfte, rührende Anmut, Naivetät und Keuschheit.

Wo anders, als in der verschiedenen natürlichen Anlage des Genies, ist der Unterschied der noch zur selben Zeit erklingenden Haydnschen und Beethovenschen Muse zu suchen, die Treuherzigkeit, großväterliche Gemütlichkeit und Heiterkeit des einen, das gewaltige Ringen, die erschütternde Tragik und tiefinnerliche Lebensphilosophie des andern?

Auch bei John Field stoßen wir auf Widersprüche, wenn wir sein künstlerisches Glaubensbekenntnis aus dem ihn berührenden Zeitgeist hervorgehen lassen. Von Geburt ein Kind der neueren Zeit, paßt seine Kunstrichtung doch nur zum Teil dorthin. Ein Zug gemütlich-patriarchalischen Geistes, wie ihn eine frühere Periode kannte, geht fast durch alle seine Werke. Viel Altes, Vermodertes wird aus verstaubten Truhen und Schreinen hervorgeholt und neu aufgeputzt. Nur ein kleiner Bruchteil ist wertvoll und neu und kennzeichnet den Herold der aufdämmernden Romantik. Dieses Vorherrschen eines rückwärtsweisenden Geistes in Fields Werken bildete von vornherein für ihre Lebensfähigkeit eine große Gefahr und ist auch im wesentlichen daran schuld, daß sie so bald als erledigt in Bibliotheken und Archive wandern mußten.

Field ist keiner der Ganz-Großen, die — wenn sie gehen — gewaltige Spuren hinterlassen. Nur ein liebenswürdiges, originelles Talent, ein Blümchen, im Schatten stehend und sanft aufblickend; „einer jener besonderen Typen der früheren Schule, denen man nur in gewissen Perioden der Kunst begegnet, wenn dieselbe bereits ihre Hilfsquellen kennen gelernt, aber noch nicht bis zu dem Grade erschöpft hat, daß sie versucht wäre, ihr Gebiet weiter auszudehnen und sich freier zu entfalten, wobei sie mehr als einmal die Flügel verwundete, indem sie versuchte, sich von ihren Fesseln zu befreien". (Fr. Liszt: Über J. Fields Nokturnen.)

Auf seinen Stil haben vor allem Clementi und Mozart nachhaltigen Einfluß ausgeübt. Mancherlei Anregungen — wie z. B. die Art der figurativen Ausschmückung der Kantilene, die Entfaltung militärischer Rhythmik und Pracht in den Konzerten — gingen von Italien und Frankreich aus. Auch zeigt er sich vielfach von Joh. N. Hummel beeinflußt, mit dem er am Anfang der romantischen Schule steht. Beide teilen zugleich mit K. M. von Weber und Fr. Schubert Vorzüge und Schwächen der Richtung, große melodische Begabung und hochentwickelten Klangsinn auf der einen, mangelhafte Dispositions- und Durchführungskraft auf der andern Seite. Die Kunst des Kontrapunktierens, streng logischen thematischen Ausbauens war nie Fields Sache. Sein Schaffen kennzeichnet eine gewisse Plan- und Regellosigkeit, die getreuliche

Kopie seines im Unbestimmten dahinfließenden Lebens. Groß war er nur im kleinen, als Anreger und als Vorbereiter. Der Schwerpunkt seiner Bedeutung liegt in der Übertragung ornamentaler Formen aufs Klavier als Auszierungs- und Belebungsmittel des melodischen Hauptgedankens, in der Aufnahme fremder nationaler Klänge ins Adagio und Finale des Klavierkonzerts [1]) und ganz besonders in der Kultivierung und Spezifizierung des Nokturnes, als dessen eigentlicher Schöpfer er zu gelten hat.

In allen drei Punkten war Field der Vorarbeiter Chopins.

Es dürfte überhaupt interessant sein, bei einer Arbeit über Field einmal den mannigfachen Verbindungsfäden, die zu Chopin hinüberführen, nachzuspüren und sie ins rechte Licht zu setzen.

Die Zahl der Werke Fields ist im Vergleich zu denen anderer Meister von gleicher Lebensdauer verschwindend klein und läßt schon allein auf seine laxe, zur Arbeit wenig aufgelegte Lebensart schließen. Ich nenne an erster Stelle drei seinem Lehrer Clementi gewidmete Sonaten, die zu den frühesten Produkten der Fieldschen Muse gehören.

Fields Sonaten ist entwicklungsgeschichtlich keine bedeutsame Stellung einzuräumen. Lediglich Versuche einer Gattung, der der Komponist kein tieferes Interesse entgegenbrachte, mußten sie, weil Besseres den Markt beherrschte, von vornherein darauf verzichten, Gemeingut des musikliebenden Publikums zu werden.[2])

Mehr Liebe und Interesse hegte Field für das Konzert, quantitativ sein bedeutendstes Teil. Die weiteren Konturen dieser Kunstform legten seinem Ideenflug weniger Schranken auf und gestatteten ihm in höherem Maße spontane Betätigung der Phantasie.

Wie Hummel und die romantische Schule überhaupt, faßt Field den Konzertbegriff im Mozartschen Sinne auf: Das Orchester ist ihm nur Begleitungs- und Umrahmungsmittel der Solostimme und überläßt dieser nach dem Eingangstutti die Weiterentwicklung der Gedanken, während der Beethovensche Konzertbegriff die beiden Tongruppen als gleichwertige, gegensätzliche Faktoren auffaßte, die gleichsam ein Zwiegespräch eingehen, sich förmlich zur Aussprache anstacheln.[3]) — Zur Unterstützung des Solisten verwendet Field das „grand orchestre", das in der Regel von 1. und 2. Violine, Viola, Violoncello, Kontrabaß, 2 Klarinetten, 2 Flöten, 2 Hörnern, 2 Fagotten, 2 Trompeten und Pauken besetzt ist. Welch geringer Anteil ihm aber oft an der Handlung eingeräumt wird, geht rein äußerlich schon aus dem Titelblatt des letzten Konzertes hervor:

„Septième Concerto pour le Pianoforte avec accompagnement de l'orchestre, ou avec Quatuor, ou pour Piano seul"

Fields Organisationstalent, das schon in der Sonate seine Unzulänglichkeit bewiesen, erweist sich im Konzert in noch höherem Grade als engbrüstig und schwächlich Oft genug zerbröckelt ihm hier die Form unter der gestaltenden Hand und löst sich im Chaotischen auf. Soloepisoden, nomadisierende Ideenzüge und „göttliche Längen" gewinnen dauerndes Heimatrecht und schädigen vornehmlich im charakteristischen 1. Satz die Einheitlichkeit. In den Durchführungsteilen wird mit Vorliebe thematisch fremdes Material herangetragen, sequenzartige Perioden in entlegeneren Tonarten wiederholt, und der Komponist stellt den thematischen Zusammenhang oft nur dadurch her, daß er inmitten der Durchführung das 2. Thema im parallelen Moll erscheinen läßt — so im 1. und 3. Konzert; im 2. tritt es erst in Dur (F) auf, um aber unmittelbar daran anschließend im gleichnamigen Moll zu erklingen.

Den bedeutsamsten Teil der Fieldschen Produktion bilden die Nokturnen. Die 3 ersten erschienen 1814 bei Peters und erregten viel Aufsehen, die späteren kamen in längeren Zwischenräumen in den darauffolgenden Jahren wohl sämtlich noch zu Lebzeiten Fields heraus. Ihre Zahl beträgt insgesamt 18, einschließlich der dem 6. und 7. Konzert entlehnten Nummern 6 und 12 und des in der Petersschen Sammlung fehlenden Troubadour-Nokturnes. Wievielen unter ihnen Field selbst diesen Namen beigelegt hat, ließe sich nur an der Hand der Autographen feststellen, deren Verbleib ich mit Ausnahme des 14., in der Kgl. Bibliothek zu Berlin liegenden, zurzeit nicht nachweisen kann.[1]) In den ersten Auflagen war die Bezeichnung „Romance" und „Pastorale" ebenso gebräuchlich und häufig.

Das Nokturne ist diejenige Kunstgattung, in welcher Field selbst schöpferisch war und wegweisend für alle nachfolgenden Leistungen, die unter dem Namen „Moments musicals, Impromptus, Lieder ohne Worte, Novelletten, Balladen, Lyrische Stücke usw. erschienen; diejenige Gattung, zu der es großer kontrapunktischer Künste nicht bedarf, die es dem Tondichter überläßt, nach Willkür die Form sich zu schaffen, sein Melos blühen und träumen zu lassen. Hier war Field vollkommen zu Hause. Fast 100 Jahre sind seit dem Erscheinen der ersten Nokturnen verstrichen, „und noch weht uns aus ihnen eine balsamische Frische, ein duftender Wohl-

[1]) Vgl. A. Scherings „Geschichte des Instrumentalkonzerts" S. 185.

[2]) Wie aus dem Katalog der Londoner „Popular Concerts", einem empfindlichen Gradmesser des allgemeinen Geschmacks, zu ersehen ist, wurde dort keine der Fieldschen Sonaten gespielt.

[3]) Vgl. Schering S. 178.

[1]) Das Titelblatt des 14. Nokturnes trägt folgenden Vermerk von der Hand Fields:

„XIVme Nocturne pour le Pianoforte compose e de-dié à la Princesse Galazin par J. Field."

geruch entgegen. Wo fänden wir sonst noch eine solche Vollendung der unnachahmlichsten Naivität? Niemand nach ihm vermochte sich wieder in dieser Herzenssprache auszudrücken, die uns rührt wie ein feuchter, zärtlicher Blick, die uns wiegt, wie das sanfte, gleichmäßige Schaukeln eines Kahns, wie die Schwingungen einer Hängematte, die mit so weichlicher Gemächlichkeit vor sich gehen, daß man um ihren Rand das leise Geflüster ersterbender Küsse zu vernehmen glaubt. Niemand erreichte diese unbestimmten Harmonien der Äolsharfe, diese halben Seufzer, die in die Luft dahinschweben, leise klagend und in süßem Schmerze aufgelöst." (Fr. Liszt.)

Es bleibt uns nun noch eine kleine Zahl von Werken übrig, die, als zu den besseren gehörig, eine nachdrückliche Erwähnung verdienen. Der Rest ist von sekundärer Bedeutung.

Zu dem Besten mit, was wir überhaupt von Field besitzen, sind ohne Zweifel die beiden Divertissements zu zählen.

Unter den nun noch ausstehenden Sachen für Klavier allein halte ich das Rondo écossais und die Phantasie über ein Air von Martini „Ma Zétulbé" musikalisch für am wertvollsten. Sie hielten sich auch lange in der Gunst des klavierspielenden Publikums.

Auch die beiden Airs russes, die in B und die vierhändige in a, sowie die Chanson russe in d, die Nouvelle Fantasie „Ah quel dommage", die vierhändige Grande Valse (A) und die Polonaise in Es — von Reinecke bearbeitet — waren bevorzugte Vortragsstücke, wiewohl ihr musikalischer Gehalt meist recht dürftig ist.

Dies gilt auch von der Kavatine „Reviens, Reviens", einem Salonstück trivialster Art. Einige Airs variés (Deux airs en Rondeau, Air du bon roi Henri IV. und Since then I'm doomd) sind höchst unbedeutend und erwecken weder im Thema noch in den Variationen tieferes Interesse; andere wieder — darunter das Troubadur-Nokturne und die zu Ehren des siegreichen Generals von Wittgenstein komponierte „Marche triomphale" — sind mir nur aus Anzeigen bekannt. Wir finden sie alle im chronologischen Verzeichnis vermerkt. Außerdem schrieb Field noch drei Etuden, zwei Tonleiter- und eine Trillerstudie (Exercice, Nouvel Exercice und Exercice nouveau) und 3 Lieder (2 Gesänge nach Petrarka und Piedemonte, denen das 1. und 5. Nokturne zugrunde gelegt wird, und ein Duett „The Maid of Valdorno" mit Worten von W. F. Collard).

Fassen wir am Schluß unserer Arbeit angelangt, noch einmal die wesentlichsten Merkmale im Fieldschen Schaffen kurz zusammen!

Als Schüler M. Clementis übernimmt er dessen Klavierstil, den er getreulich durchs ganze Leben verwahrt, nicht ohne ihn durch neue Bausteine, die er an ihn heranträgt, weiter auszubauen. Durch eigentümlich koloristische, dynamische und rhythmische Elemente, denen wir schon in seinen ersten Werken begegnen, legitimiert er sich als Vertreter der neuen, romantischen Richtung. Die symphonische Gestaltungs- und Durchführungskraft, sowie die orchestrale Technik ging ihm fast gänzlich ab. Der Schwerpunkt seines Schaffens liegt im Nokturne, einer Gattung, in welcher seine ausgesprochen lyrische Natur sich am freiesten entfalten konnte. Er hat nicht nur den Typ geschaffen, sondern auch Beispiele dazu geliefert, die sich noch heute als lebensfähig erweisen und, weil sie eine besondere Phase seelischen Geschehens behandeln, durch Chopins Nokturnen keineswegs antiquiert sind.

# Lose Blätter.

## Über Intonation.

Von Otto Urbach,
Hochschullehrer am Königlichen Konservatorium zu Dresden.

Der festlich erleuchtete Saal eines Konzertabends.... Orchester, Chor und Solisten sind in akustisch wirksamer Weise aufgestellt, den Hintergrund bilden die bläulichen Pfeifen der Orgel, im Vordergrunde glänzen das weifse Elfenbein und schwarze Ebenholz des Konzertflügels.... Ein Zauberstab überträgt einen mächtigen Willen auf die Massen, dem ein gleichstarker entgegenkommt, und nun blüht in vielfältig verschlungenen Melodien das unerschöpflich herrliche Gut, die „königlichste der Künste", Musik, empor, werden unsere Gefühle in heifsem Werben aufs unmittelbarste erregt, wird in unaufhörlich spannenden Harmonien unser Seelenleben bald unbeschreiblich erhoben, bald heftigst erschüttert, bald in lieblichen Frieden und in tiefe Schwermut, bald in eine aufserhalb der starken Gefühle liegende fesselnde Anteilnahme an der Form, an der Technik, versetzt. Einzelgesang mit der Schönheit seines Klanges, Chorgesang mit seiner wuchtigen Massenwirkung fügen zum musikalischen den Zauber der Schwesterkunst Poesie hinzu; Klavier und Orgel vollbringen das scheinbar Unerhörte, die unendliche Reihe der Tonarten dem Willen von zwei Händen zu unterwerfen. Auf den Gesichtern der Zuhörer, „die", wie der junge Mozart einmal an seinen Vater schreibt, „würdig sind, so genannt zu werden", spiegelt sich die unausgesetzte geistige Arbeit wieder, die das Erfassen des musikalischen Kunstwerkes erfordert, die bewegte starke Anteilnahme durch das Gefühl, das stete Aufbauen in formeller, harmonischer, polyphoner und klanglicher Beziehung. Denn nicht einzelne Töne ziehen an unserem Ohre vorüber, sondern ein wunderbar logisches, einheitlich zusammengesetztes Gebilde baut sich vor uns auf, in allen Wirkungen vom Komponisten freudvoll und leidvoll erlebt und vorausbestimmt.

Doch dafs von allen denen, die wir hören, nur der Klaviervirtuose, nur der Organist sich an das Notenbild zu halten brauchen und dafs alle die, die den Ehrennamen Musiker verdienen, aufser der technischen und geistigen Arbeit noch eine andere, unausgesetzte, aufserordentlich

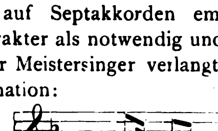
schwierige und bewunderungswürdige, ja im Zusammenhang nirgends erlernbare, ganz auf das Feingefühl des Gehörs aufgebaute Arbeit vollbringen, das ist gewöhnlich dem Laien und der grofsen Menge der Nur-Klavierspieler völlig verborgen: es ist die Intonation, die ideale, wie ich gleich hinzufügen will; es ist die Kunst, jeden Ton in seiner Beziehung zur jeweiligen Melodie und Harmonie in seiner allein richtigen Höhe aufzufassen und darzustellen. Das süfse Schwirren der Geigen, der weiche edle Ton der Hörner, die herrliche Männer- oder Frauenstimme verstimmen uns, wenn sie nicht in idealer Intonation erklingen.

„Nun, das mufs doch ganz einfach sein" denkt der Nur-Klavierspieler; „auf meinem Klaviere greife ich 85 Töne rein, einmal wie's anderemal, wenn ich es habe stimmen lassen." Ja, mit dem Klaviere (und der Orgel) ist es auch ganz einfach, wenn es ein anderer gestimmt hat; vom Musikstudierenden darf ich aber auch wohl voraussetzen, dafs er weifs, dafs wir seit Bachs 48 Präludien und Fugen das Wohltemperierte Klavier, die temperierte Stimmung auf dem Klaviere haben; Anfänge derselben lassen sich allerdings schon 150 Jahre früher in der altenglischen Virginalmusik nachweisen (s. meinen Aufsatz über englische Klaviermusik in Nr. 17 der Neuen Musikzeitung), in Deutschland gelten *Andreas Werckmeister*, gest. 1706 in Halberstadt und *Georg Neidhardt*, gest. 1739 in Königsberg als die Väter dieses notwendigen und folgenschweren Gedankens.

Das Wesen der temperierten Stimmung läfst sich mit voller Klarheit erst erörtern, wenn man die reinen Stimmungen kennt.

Die ganze lange Zeit vom klassischen Altertum bis zu den genannten Jahren stimmte man die Instrumente nach den aus reinen Quinten und Oktaven gewonnenen Intervallen. Es war die Musik, deren Gesetze einer der Weisen Griechenlands, *Pythagoras* (geb. 570 v. Chr.) aufgezeichnet hat, die Musik, die nur melodisch verstanden sein will, auch da, wo sie die Einstimmigkeit verläfst und zu der erhabenen Polyphonie Palestrinas herangereift ist. Ja, unsere Choräle, Bachs unsterbliche Fugen, selbst ein so modernes Werk wie die Meistersinger, kurz, jede Musik mit wirklich selbständiger Polyphonie baut sich vorwiegend auf den „pythagoräischen" Intervallen auf.

Wir finden dieselben, wenn wir von einem beliebigen Ton aus in reinen Quinten aufwärts und abwärts fortschreiten; dadurch erhalten wir eine unendliche Reihe abgestimmter Intervalle, die uns die melodisch reine Stimmung darstellen. Die fünf mit feinster Tonhöhenempfindung abgestimmten Quinten *c g $\bar{d}$ a $\bar{e}$* des Streichquartetts geben uns sofort ein Bild derselben. Die melodisch reine grofse Terz *e*, ebenso die melodische grofse Sexte *a*, klingen in ausgehaltenen konsonierenden Dreiklängen etwas zu hoch und wirken unruhig; innerhalb einer Melodie oder auf Septakkorden empfinden wir ihren drängenden Charakter als notwendig und befriedigend. Das schöne Motiv der Meistersinger verlangt für das *a* die hohe melodische Intonation:



*F. V7.*

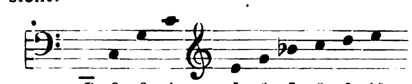
Aus dem strengen Satz wissen unsere Kontrapunktschüler, dafs Terz und Sexte den Alten als unvollkommene Konsonanzen galten — eben wegen ihres beinahe dissonierenden Charakters. Auch unsere Streicher haben ihre eigenen Ansichten über die Tonhöhe der Intervalle; sie wissen ganz genau, dafs in aufwärtssteigender Melodie *cis* höher ist als *des;* ihr Gehör sagt es ihnen; sie wissen auch, dafs die Flageolettöne melodisch nicht zu gebrauchen sind. Melodisch nicht, wohl aber harmonisch.

Damit kommen wir zur anderen reinen Stimmung, der harmonisch reinen. In ihr wissen auch unsere Klavierspieler, mindestens aber alle Theoriebeflissenen, Bescheid. Denn dafs die Obertöne die Grundlage aller Harmonie sind, wird gleich in der ersten Stunde gelehrt und beim vierstimmigen Satze wieder zu Gemüte geführt. In den Obertönen ist die harmonisch reine Stimmung enthalten und mit ihnen in den Naturtönen der Bläser, den Flageolets der Streicher. Sie unterscheidet sich in Terz, Sext und Septime von der melodisch reinen, diese Intervalle sind etwas tiefer. Der aufmerksame Hörer kann beim Vorspiel des „Rheingoldes" den Unterschied der Terzen heraushören: solange die Bläser allein den Es dur-Dreiklang darstellen, klingt das *g* tief und mild, sobald die Streicher die melodischen Sekunden und Quarten einfügen, drängt derselbe Ton eine Schwebung höher. Sehr auffällig klingt der Unterschied zwischen melodisch reiner und harmonisch reiner Stimmung in dem prachtvollen Hornterzett im Trio des Scherzos der Eroica, wo in dem Akkord



(s. S. 59 der Partiturausgabe von Peters) das in Wirklichkeit als *des* klingende *b* des Es-Hornes, wenn es als Naturton geblasen wird, zu tief klingt.

Die Höhenunterschiede der Intervalle lassen sich arithmetisch genau darstellen; allgemein bekannt ist wohl, dafs das System der Obertöne und mit ihm die harmonisch reine Stimmung in dem einfachen Verhältnisse der Schwingungszahlen steht:




Ebenso lassen sich aus den Quinten die Schwingungsverhältnisse der melodisch reinen Stimmung mathematisch berechnen. Setzt man für den Grundton die Schwingungszahl 1 fest und berechnet man aus den 3 Hauptdreiklängen das fehlende *f*, *a* und *h*, so stehen sich die Schwingungsverhältnisse der harmonischen und der melodischen Durtonleiter in Brüchen ausgedrückt folgendermafsen gegenüber:

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Harmon. Durtonleiter | 1 | $^9/_8$ | $^5/_4$ | $^4/_3$ | $^3/_2$ | $^5/_3$ | $^{15}/_8$ | 2 |
| | *c* | *d* | *e* | *f* | *g* | *a* | *h* | *c* |
| Melod. Durtonleiter | 1 | $^9/_8$ | $^{81}/_{64}$ | $^4/_3$ | $^3/_2$ | $^{27}/_{16}$ | $^{243}/_{128}$ | 2 |

Die melodische Terz macht also $^{81}/_{64}$ Schwingungen, wenn die harmonische $^5/_4$ oder $^{80}/_{64}$ macht, sie ist also um ein Geringes höher, das indessen wie wir sehen, vom Ohre deutlich wahrgenommen wird, trotzdem es nur ungefähr den 9. Teil eines Ganztones ausmacht. Den Unterschied $^{81}/_{80}$ beider Intervalle nennt man didymisches oder syntonisches Komma. Sexte und Septime sind, wie sich ausrechnen läfst, in gleicher Weise um ein syntonisches Komma in beiden Stimmungen verschieden. Recht fühlbar wird der

Unterschied, wenn man die melodische Septime mit der harmonischen Terz des G dur-Dreiklanges vergleicht. Das Verdienst, die Unterschiede beider Stimmungen zuerst an eigens dazu konstruierten Instrumenten (Demonstrationsharmoniums) experimentell vorgeführt zu haben, gebührt ruhmreichen Forschern wie Helmholtz, Bosanquet und dem österreichischen Hauptmann und Lehrer für Gesang und Instrumentalmusik *Joachim Steiner* und seinem Kollegen Dr. *Austerlitz*. Steiners wenig umfangreiches aber äufserst gehaltvolles Buch „Grundzüge einer neuen Musiktheorie" (Wien, Hölder) sei allen denen empfohlen, die auf diesem Gebiete Spezialstudien treiben wollen. Den scharfsinnigen Versuch, die gewonnenen Resultate graphisch in genau gemessenen Tonbildreihen darzustellen, hat nach dem Vorgange *Cärl Eitz*' (Das harmonisch reine Tonsystem, Breitkopf & Härtel) *Robert Hövker* in seinem sehr empfehlenswerten Werke *Fis-Ges?* (Berlin-Grofslichterfelde, Vieweg) gemacht. In diesen Tonbildreihen kann man nicht nur die melodischen, harmonischen und temperierten Dur- und Molltonleitern, sondern auch Dreiklänge und Septimenakkorde in den verschiedenen Abstimmungen vergleichen. Eine hervorragend schöne Darstellung aller Stimmungsfragen gibt *Alfred Jonquière* in seinem „Grundrifs der musikalischen Akustik" (Leipzig, Grieben).

Es will uns jetzt, wo wir uns kaum noch eine Melodie ohne Harmonien vorstellen können, ja wo uns moderne Themen oft nur durch die Akkordfolge verständlich werden und ohne sie nichtssagend erscheinen, mit Mühe in den Kopf, dafs man die wunderbare Klangwirkung der reinen Harmonien, die uns selbst da, wo wir immer nur eine hören, beim Glockengeläute, so mächtig ergreift, die einen Faust dem Leben wieder gegeben hat, dafs man diesen von der Natur geschenkten Zusammenklang erst ganz allmählich, eigentlich erst seit dem 16. Jahrhundert gehört und empfunden hat: das Experiment auf verschieden abgestimmten Harmoniums, das mir vorvoriges Jahr auf dem Tonkünstlerfest in Stuttgart durch die Güte des Herrn Hofpianofortefabrikanten Schiedmayer selbst auszuführen ermöglicht wurde, belehrt eindringlich darüber: die melodische Stimmung klingt in Dreiklängen, die durch ihre Klangfarbe als Akkorde wirken sollen, durch die hohen Terzen und Sexten unangenehm scharf; man dachte nicht, man ahnte nicht, dafs es aufser dem melodischen noch einen anderen, den harmonischen Zusammenhang, geben könne.

Welche Wunder der Musik mögen uns verborgen sein? Was mag man in 2000 Jahren von unserer „Ahnungslosigkeit" sagen? Wir dürfen wohl nicht mitleidig auf das „Organum" herabsehen: diese Quintenfortschreitungen waren der erste Ausdruck des erwachenden Harmoniegefühls.

Den Ausgleich zwischen beiden Stimmungen bildet nun nicht etwa die temperierte Stimmung, sondern die Intonation. Es ist Sache des Gehörs, herauszufinden, welche von beiden Stimmungen jederzeit anzuwenden ist; feinfühlige Musiker gehen kaum irre; im Gegenteil, ihre Schulung des Gehörs ist dazu berufen, die Gesetze der Intonation aufzustellen. Sie werden erfassen, wann ausgehaltene Akkorde durch den ihnen eigentümlichen Zauber, durch die ihnen eigentümliche Klangfarbe wirken sollen; sie werden erfassen, wann die leidenschaftlich drängende Melodie sie zu den pythagoräischen Intervallen greifen läfst; jede Septime, jede Dissonanz mit ihrer Auflösungsbedürftigkeit wird Terzen, Sexten und Leittöne in die Höhe treiben.

Ist die ideale Intonation — also die zwiefache — wie ersichtlich, schon bei einfachen melodischen und harmonischen Verhältnissen nicht ohne unausgesetzte geistige Arbeit möglich, so steigern sich die Ansprüche an das Können der Instrumentalisten naturgemäfs ganz ungeheuer, sobald eine Komposition viel moduliert, sobald viel Enharmonik gebraucht wird. Was da manchmal vom Orchester, vom Streichquartett und von den Sängern verlangt wird, zumal von Komponisten, die vom Klaviersessel ausgehen und glauben, die temperierte Stimmung ohne weiteres aufs Orchester übertragen zu dürfen, ist unglaublich. In diesem Sinne wäre jedem Pianisten und Komponisten, jedem angehenden Dirigenten zu wünschen, ein Streich- und ein Blasinstrument zu erlernen und sich eine Zeitlang ins Orchester zu setzen.

Bei dem Kapitel Enharmonik mögen die Kompositionsbeflissenen vor allem lernen, dafs nicht jedes Intervall ohne weiteres vertauschungsfähig ist. Es liegt auf der Hand, dafs z. B. der hohe aufwärtsstrebende Leitton *a* nicht ohne weiteres ein abwärtsgehendes tiefes *bes* werden kann. Wo es bei *Beethoven* geschieht, z. B. in der Eroica, S. 26 der Petersschen Partiturausgabe, läfst er den Bafs liegen und gibt dem Spieler durch geeignete Behandlung des betreffenden Intervalles Zeit, sich die Umdeutung vorzustellen:




Das verkappte *bes* des 3. Taktes wird tiefer genommen werden als das *a* des ersten Taktes. Wie vorsichtig verfährt *Wagner* selbst in der gehäuften Chromatik seines Tristan! Es läfst sich verfolgen, wie er der Enharmonik soviel als möglich aus dem Wege geht; wo er sie verwendet, wie z. B. im III. Akt, S. 351 der Partitur, bei den Worten „Sehnsuchtklagend klang die Weise", schützt er die Intonation dadurch, dafs die Bässe bereits die neue Tonart vorausnehmen:

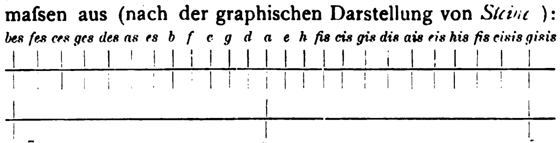



*Liszt* ist darin viel unbekümmerter — er ging vom Klavier aus.

Als Gesetz für enharmonische Vertauschung zweier Intervalle darf wohl ausgesprochen werden, dafs man nicht melodische Intonation nach melodischer verlange, sondern auf melodisch bewegt harmonisch ruhig folgen lasse oder umgekehrt. Auch das Wagnerische Beispiel handelt nicht gegen dieses Gesetz, das *h* verharrt auf dem neuen Akkorde und wird erst im letzten Takte abwärts geführt.

Die Enharmonik führt uns wieder zum Klavier und zur Orgel, wo man bekanntlich jeden Ton und jede Tonart enharmonisch vertauschen kann, ein Umstand, der ja anfangs in den ungeübten Köpfen einen heillosen Wirrwarr anrichtet, bis der besonnene Klavierunterricht und die

Theorie Ordnung schaffen. Die gleichschwebend temperierte Stimmung beruht auf der Notwendigkeit, die Tonarten des Quintenzirkels auf demselben Instrument wiedergeben zu können, ohne die Tastenzahl ins Ungeheuerliche zu vermehren. Die Praxis setzte da ein, wo es am bequemsten war, bei der Enharmonik. Der geringe Tonhöhenunterschied, der zwischen einem beliebigen Ausgangston, nehmen wir *c* an, und einesteils zwischen dem aus 12 Oberquintschritten gemessenen *his* und andernteils zwischen dem aus 12 Unterquintschritten gemessenen *deses*, besteht — *his* ist um ca. $^{74}/_{73}$ zu hoch, *deses* um denselben Schwingungszahlen-Bruchteil zu tief — den Unterschied nennt man das pythagoräische Komma — es gilt für jede 12. Ober- und Unterquinte — regte den Gedanken an, diesen Unterschied auf alle 12 Quinten zu übertragen, jede Oberquinte etwas tiefer, jede Unterquinte etwas höher einzustimmen und so eine vollkommene Vertauschung auf Kosten der absoluten Reinheit herbeizuführen. Auf die 7 Oktaven unseres Klaviers übertragen, sieht das folgendermafsen aus (nach der graphischen Darstellung von *Steiner*):




Ich folge auch Steiner, wenn ich darstelle, wieviel Zwölftel des pythagoräischen Kommas jedes Intervall, chromatisch angeordnet, von seiner absoluten Höhe abgibt:

*bes b ces c des d es fes f ges g as a ais h his cis cisis dis e eis fis fisis gis gisis*
12 5 10 3 8 1 6 11 4 9 2 7 0 7 2 9 4 11 6 1 8 3 10 5 12

Während es nun uns bei den Quinten nicht überrascht, dafs z. B. *a—e* oder *d—a* um $^{1}/_{12}$ differieren, müssen wir uns belehren lassen, dafs die grofse Oberterz *a—cis* $^{4}/_{12}$ zu tief klingt, die kleine *a—c* um $^{3}/_{12}$ zu hoch; die grofse temperierte Terz ist etwas höher als die grofse harmonische, die kleine temperierte Terz etwas tiefer als die kleine harmonische; der aufwärtsführende Leitton *gis* klingt $^{5}/_{12}$ zu tief, der abwärtsführende Leitton *b* $^{5}/_{12}$ zu hoch. Die matte Spannung der Leittöne empfinden wir merklich, zumal bei den Akkorden des übergreifenden Systems; bei den Terzen schafft das Ohr einen Ausgleich: die temperierte gegen die harmonische zu hohe grofse Terz, ebenso die temperierte tiefe kleine Terz empfinden wir eher angenehm als unangenehm, weil ihnen eine gewisse melodische Spannung innewohnt. „Diese günstige Stellung der temperierten Stufen zwischen zwischen den jeweiligen melodischen und harmonischen Intervallen ermöglicht eine beständige Idealisierung der temperierten Formen im Sinne der akustisch reinen Stimmung insbesondere dort, wo es sich um die Reproduktion von bereits gehörten Vokal- und Orchesterwerken handelt. Diese andauernde Selbsttäuschung kann sich derart steigern, dafs sogar verwöhnte Musiker alle Original-Kompositionen für Klavier und Orgel in reiner Stimmung zu hören vermeinen und nur bei sehr delikaten Stellen der Kammermusik an die Unvollkommenheit der temperierten Stimmung gemahnt werden —" behauptet Steiner. Nun, ich habe noch kein Klavier gefunden, auf dem nicht — auch wenn es soeben gestimmt worden war —



abscheulich unrein geklungen hätte, während derselbe Akkord in weiter Lage:



nach den Verhältnissen des Klavieres durchaus rein klingt. Die tiefe Quinte vermittelt hier und schwächt die Wirkung der reinen Obertöne ab. Das Reinheitsgefühl beim Klavier, das uns bei echten Klavierkompositionen, wie bei den Poesien *Chopins*, namentlich in den von C dur sich weitentfernenden Tonarten, auf unseren besten Flügeln überkommt, liegt zweifellos erstens mit an dem weitgespannten Klaviersatz, zweitens dem wundervoll zarten Dufte der Pedalwirkung, die verharrende Akkorde durch die Obertöne in die harmonische Stimmung zwingt, drittens an dem Zauber der Kompositionen selbst, der auch auf schlechten Klavieren wirkt und durch seine suggestive Wirkung auf unser Gefühl auch das Gehör ergänzend arbeiten läfst, und viertens — an der Gewöhnung. Schon *Schopenhauer* ist es aufgefallen, dafs wir lieber gute Musik in mittelmäfsiger Aufführung hören, als schlechte in der besten.

Da wir, seitdem die Harmonie selbständig geworden ist, kaum ein Stück mehr haben, welches nur harmonisch oder nur melodisch aufzufassen wäre (schon die Kantaten und Passionen *Bachs* vermindern die Polyphonie und charakterisieren auch durch Harmonie), so hat die ideale Intonation beständig zwischen beiden Stimmungen zu vermitteln. Das Streichquintett mag soeben noch in hochgespannten melodischen Intervallen musiziert haben, da treten ausgehaltene Bläserakkorde dazu — sofort lenken beide Gruppen zueinander ein, sie intonieren. Ein Streichquartett probiert ein neues modernes Werk mit viel Modulationen; selbst bei den besten Künstlern wird es zuerst unrein klingen, bis sie es durch das Studieren kennen lernen und nun intonieren, d. h. jeder Ton, der prima vista nach seiner horizontalen Lage melodisch aufgefafst wurde, nun auch vertikal ins richtige Verhältnis zu den übrigen Stimmen gebracht wird. Ein Vokalquartett wird, wenn es aus Stimmen singt, erheblichen Reinheitsschwankungen ausgesetzt sein; lesen die Sänger aus der Partitur, so wird eine Stimme der anderen nachgeben, die eine wird nachlassen, die andere wird treiben: sie intonieren. (Leider macht sich häufig eine falsche Intonation breit, indem bei fortgesetzt falscher Auffassung der Intervalle, bei allgemeiner Schläfrigkeit, manchmal auch durch dilettantische Kompositionen, denen die Vorbereitung der Dissonanzen ein Buch mit 7 Siegeln ist, der ganze Chor sich gegenseitig so beisteht, dafs man in eine tiefere Tonart gerät, einen halben oder gar einen ganzen Ton herabzieht. Kraftvolle, feurige Sätze und frische Freudigkeit der Sänger treiben hingegen auch die Töne in die Höhe.)

Auf den hohen Wert des absoluten Gehörs sei nachdrücklichst hingewiesen. Ist es auch nicht ohne weiteres identisch mit dem scharfen Gehör, das auf die feinsten Tonhöhen reagiert, und bewahrt uns vor einer Überschätzung desselben der von mir nachgewiesene Umstand, dafs es als eine besondere Form des musikalischen Gedächtnisses aufzufassen ist (s. meinen Aufsatz „Das absolute Gehör" in Nr. 20 der Neuen Musikzeitung von 1908), so leistet es doch durch die sofortige mühelose Erkenntnis aller Tonhöhen, aller Akkorde und Akkordteile für die Intonation ganz unschätzbare Dienste. Einer Häufung von Modulationen, die vom relativen Ohre oft nur mit Mühe oder gar nicht nicht aufgefafst wird, folgt das absolute Ohr ohne Anstrengung; es weifs auch sofort, welches Akkordintervall der einzelne Ton, den der Musiker zu streichen, zu blasen oder zu singen hat, in Beziehung zu jeder Modulation ist. Darum möchte ich meine Betrachtungen über Intonation

mit der Aufforderung schliefsen: Arbeite ein jeder eifrigst an der Vervollkommnung seines Gehörs; eigne sich jeder womöglich das absolute Gehör an — dann werden unsere Orchester und Chöre die tiefgehenden Wirkungen ausüben, die ich in der Einleitung beschrieb, — dann wird auch unseren Laien ein Licht darüber aufgehen, was die Leistungen unserer ausgezeichneten Orchester, Kammermusiken und Chöre, kurz unserer hervorragenden Künstler überhaupt, bedeuten.

## Der Schmuck der Madonna.

Oper in 3 Akten von *Ermanno Wolf-Ferrari.*

Von Rud. Fiege.

Die Kurfürsten-Oper in Berlin führte das Werk am 23. Dezember zum ersten Male auf. Seine Handlung spielt im neapolitanischen Volksleben und ist eine Erfindung des Tondichters. In Verse brachten sie *C. Zangarini* und *E. Golisciani.* Die deutsche Übersetzung besorgte *H. Liebstöckl.* Was man dem Ganzen an Lob spenden kann, kommt Wolf-Ferrari zu und zwar seiner Musik, nicht der Dichtung wegen. Ziemlich schwach sind die Verse und ihre Übertragung. — Die Oper ging in recht guter Inszenierung und achtbarer Aufführung in Szene und wurde lebhaft beklatscht. Wohnen doch allen Erstaufführungen teilnehmende und wohlwollende Freunde bei, deren Beifall kräftig zum Ausdrucke kommt, während die Stimmen parteiloser Beurteiler sich nicht geltend machen können. Im ganzen enttäuschte die Oper, da man allgemein mehr erwartet hatte. Jedenfalls erfüllte der Komponist die Hoffnungen nicht, die er vor etwa zehn Jahren mit seinen „Neugierigen Frauen“ wach rief. Man war damals des Verismo schon satt und freute sich der neuen harmlosen Fabel, besonders ihrer Bearbeitung mit der ausgezeichneten Fassung des musikalischen Dialogs. Das grofse Publikum aber erkannten den Wert der Oper nicht. Sie konnte sich nicht halten. Und als dann „Die vier Grobiane“ folgten, gefielen sie eigentlich niemand. Aber der Komponist hatte sich doch einen Namen mit den beiden Werken gemacht. Man behielt ihn im Gedächtnis und hoffte auf eine neue Oper. Die erschien nun im „Schmuck der Madonna“. — Der Ruhm lief ihr voran, denn viele hatten die Partitur kennen gelernt. Und als es bekannt wurde, dafs sie in der neuen Kurfürsten-Oper herauskommen werde, erhob man wieder die üblichen Vorwürfe gegen die Königliche Oper, dafs sie sich neue Werke von Bedeutung entgehen liefse. — Aber der Erfolg der Neuheit rechtfertigt auch diesmal die Zurückhaltung des Königlichen Instituts.

Ihre Handlung setzt sehr lebendig ein. In Neapel auf dem Platze am Meere geht es noch bunter zu, als auf dem Pré-aux-Clercs in den Hugenotten, wo Soldaten und Priester, Mönche und Zigeuner, Spaziergänger und Tänzer neben- und nacheinander erscheinen. Bei Wolf-Ferrari tritt das freilich als natürliches Volkstreiben auf, was Meyerbeer aus Effektsucht herbeizieht. — Aus der Menge tritt Gennaro in den Vordergrund, ein Schmied, der ein Kunstwerk aus Eisen zum Geschenk für die Madonna angefertigt hat, damit sie das ihn quälende Liebesweh heile. Denn Maliella, ein Findelkind, das mit ihm bei seiner Mutter aufwuchs, hat heifse Glut in ihm entzündet. Sie ist ein wildes Mädchen, eine Carmennatur, und sieht in ihm nichts, als den Bruder, dessen Frömmigkeit sie verspottet. Als ihr auf der Strafse Mitglieder der Camorra durch Liebesbeteuerungen lästig werden und deren Anführer Rafaela sie sogar küssen will, ringt sie mit ihnen und verwundet den Camorristenführer mit einer Art Dolch, den sie im Haare trägt. Aber seitdem keimt bei ihr die Liebe für den schönen Mann. Gennaro fleht sie wieder vergebens an, die Seine zu werden. Doch sie erklärt, nicht dem frommen Bruder angehören zu wollen, sondern dem kühnen Rafaelo, der alles für sie zu tun versprochen hat, der selbst das Geschmeide der Madonna rauben will, um sie damit zu schmücken. Da schleicht Gennaro sich fort. — Rafaelo erscheint, als es Nacht wird, im Garten und bringt ihr ein Ständchen. Mutter Carmela hat die Tür verschlossen, die vom Garten ins Haus führt, doch durch deren Gitter können sie sich liebkosen. Morgen will sie zu ihm kommen, verspricht sie dem Scheidenden und bleibt gluterfüllt zurück. — Im Mondschein schleicht da Gennaro herein. Er hat der Madonna das Geschmeide genommen und breitet es vor der noch im Liebestaumel dastehenden Maliella aus. Sie setzt sich entzückt die Krone auf, hängt sich die Kette um und haucht: „Jetzt will ich dein sein, Rafaelo.“ Gennaro war vor ihr auf die Knie gesunken, und das Textbuch mag nun weiter erzählen: „Er erfafst sie bei den Fufsknöcheln; sie erschauert, aber widerstrebt nicht. Er umschlingt ihr die Knie, dann die Hüften, küfst ihr die Arme, springt in Begierde auf und drückt sie an seine Brust. Ihre Lippen finden sich, und sie sinken zu Boden auf den Grasteppich.“ — Man hat diese Szene als mystisch bezeichnet, während sie plump erotisch ist und um so widerwärtiger wirkt, als es sich dabei um ein frivoles Spiel mit dem Heiligen handelt. Die Aufführung, anstatt zu verhüllen oder nur anzudeuten, stellte den ganzen Vorgang in voller Realität dar. — Als Maliella nun am andern Tage zu Rafaelo kommt, werden Frevel und Irrtum offenbar. Er mag sie jetzt nicht mehr, und sie springt ins Meer. Am Schänder des Heiligtums wollen die Camorristen ein grausames Strafgericht vollziehen, daher kommt er ihnen zuvor und erdolcht sich.

Was wir überwunden glaubten, das möchte Wolf-Ferrari wieder zur Herrschaft bringen: die Blut- und Schaueroper mit ihrer aufdringlichen, wenn schon oft dramatisch recht wirksamen Musik. Aber mehr als der Mangel an Geschmack erscheint mir in diesem Werke die Respektlosigkeit vor dem Heiligen bedauerlich. Es mufs auch in der Kunst ein Gebiet geben, das man nur ehrfürchtig betreten darf. Dies leichtfertige Spielen mit dem Verehrungswürdigen wurde uns gerade an den Tagen zuerst geboten, da man in der Christenheit von „Maria, der reinen Magd“ sang. Ich weifs freilich nicht, ob man Wolf-Ferrari in vollem Mafse dafür verantwortlich machen darf, dafs in dieser Dichtung mit ihrer Figur so frevler Mifsbrauch getrieben wird. Es soll ihm indes die Fähigkeit nicht bestritten werden, eine dramatische Handlung zu erfinden und wirksam zu gestalten. Seine Musik ist durchaus nicht gewöhnlicher Art. Seine Chöre klingen, sein Orchester ist farbenreich, seine Einzelgesänge entsprechen dem Wesen der Personen, denen sie in den Mund gelegt sind. Die Volksszenen des ersten Aktes, dessen Prozessionsgesang, auch manche Seelenäufserung, wie z. B. der Kummer des unglücklichen Gennaro, sind Bekundungen echten Talents. Im ganzen aber ist die Musik den Figuren mehr angepafst als aus ihnen erwachsen. Das

störte mich namentlich bei der lebhaften Maliella, die mit der sich steigernden Leidenschaft wohl höher, aber nicht eindringlicher sang. Darum erschien die Musik auch im ganzen mehr laut als tief. Viel Klang, wenig Seele. Dabei indes kein Mangel an ansprechenden Einzelheiten. Doch zu packen und fortzureifsen vermochte nichts. Die bezwingende Kraft fehlt dieser Musik und daher auch die Möglichkeit eines längeren Lebens.

Die Kurfürsten-Oper besitzt in ihrem Direktor *Moris* einen vortrefflichen Regisseur, darum gab es auch recht gute Bühnenbilder. Der Kapellmeister *Meyrowitz* hatte die Neuheit verständnisvoll einstudiert, und auch der Chor genügte den Anforderungen. Die Solosänger freilich lassen zu wünschen. Schon in den „Lustigen Weibern" und in „Philemon und Baucis" waren sie kaum ausreichend. Nun aber traten zwei neue Kräfte auf den Plan, Fräulein *Salden*, der die Rolle der Maliella Gelegenheit gab, eine grofse dramatische, allerdings noch nicht durchgebildete Stimme zu zeigen so wie Herr v. *Zawilowski*, der sich als Rafaelo durch Vornehmheit der Darstellung empfahl und auch gesanglich seine Aufgabe nicht übel löste. — Bis jetzt also seit vier Wochen, wurde „Der Schmuck der Madonna" fast täglich gegeben. Man rechnet darauf, ihn die ganze Spielzeit hindurch geben zu können. Ob man diese Rechnung nicht ohne — die Gäste gemacht hat?

## „Mein Odem ist schwach."

Fünfstimmige Motette von Dr. *Max Reger*.

Von A. Kieser, Bielefeld.

Dieses neueste geistliche Chorwerk *Regers* bietet bei eminent geistigem Gehalt die schwierigsten Probleme der Technik und des Vortrages. Volle technische wie geistige Beherrschung des unerhört komplizierten Werkes wird daher nur wenigen Chören möglich sein, was im Interesse der gewaltigen Schöpfung, die deshalb selten zu Gehör kommen wird, gewiß zu bedauern ist. In dieser Motette bringt Reger bei kunstvollster Polyphonie harmonische Verwegenheiten von kühnster Erfindung und geht in seiner Chromatik ein gutes Stück über Liszt und Wolf hinaus, treibt aber mit ihr, wie bekannte hypermoderne Komponisten, kein leichtfertiges Spiel, sondern stellt jeden Ton in einen festgefügten Akkord von manchmal allerdings ungewohnter, aber immer interessanter und beabsichtigter Klangwirkung. Der Vorwurf seiner Gegner, daß die überladene Fülle seiner kontrapunktischen und harmonischen Einfälle niemals zu überschauen seien, braucht bei diesem Werke keineswegs zu beunruhigen. Die Motette ist ein Stück Regerscher Weltanschauung mit musikalischen Mitteln ausgedrückt und stellt in ihrem geistigen Gehalte ein Bachsches Chorwerk in kleinen Verhältnissen dar. —

Der Text entstammt dem Buche Hiob und kann hier der Kürze halber angeführt werden:

„Mein Odem ist schwach, und meine Tage sind abgekürzt, das Grab ist da. —

Gespött umgibt mich, und auf ihrem Hadern muß mein Auge weilen. —

Sei du selbst mein Bürge bei dir, wer will mich sonst vertreten? Wie stehest du dem bei, der keine Kraft hat, hilfst dem, der keine Stärke in den Armen hat. Wie gibst du Rat dem, der keine Weisheit hat und tust kund Verstandes die Fülle. —

Aber ich weiß, daß mein Erlöser lebt, und er wird mich hernach aus der Erde aufwecken." —

Der erste Satz stimmt eine Klage über die Hinfälligkeit des Menschen im Alter an, durch die der Lebensrest zu einem freudlosen, nichtigen Dasein wird. Dementsprechend durchweht ihn eine von Hoffnungs- und Trostlosigkeit erfüllte Stimmung. Im tiefernsten Grave steigt das Thema des 2. Basses (Mein Odem ist schwach) gleich einer müden, gebrochenen Gestalt in die Tiefe. Der drohende Todesbote erfüllt die Seele mit Schauern, schwer atmet die Brust, nirgends ein Hoffnungsstrahl. In banger Klage schließen sich 1. Baß und Tenor in chromatisch abwärts steigender Bewegung ihm an. Nun bringen Alt, 2. und 1. Sopran nacheinander, jedesmal eine Stufe höher, das erste Thema. Jeder im weiteren Verlauf neu auftretende textliche Gedanke erhält ein neues Thema. Alle schlingen sich in meist homophener Bewegung, seltsame, aber immer dem Text abgelauschte Harmonien prägend und immer trostlosere Stimmung verratend, durcheinander, bis sie in den düsteren Schluß ausklingen: „Das Grab ist da". Den Übergang zu diesem Gedanken hat Reger musikalisch durch eine Modulation von D dur nach F moll ausgedrückt, die geradezu genial erdacht ist und in ihrer Einfachheit raffinierteste Sicherheit der Handhabung musikalischer Mittel verrät, aber auch in ihrer Wirkung vollkommen überzeugt. Die Schauer des Todes, die dieser Satz ausatmet, werden den aufmerksamen Hörer mit tiefer Ergriffenheit erfüllen. —

Im schroffsten Gegensatze zu diesem steht der 2. Satz, in dem gerechte Empörung über Gespött und Hadern der Mitmenschen, wogegen das Alter machtlos ist, ihren überzeugendsten Ausdruck findet. Er stellt an den Chor gewaltige Anforderungen. Die Stimmen sind bei häufig angewandter Chromatik mit unglaublicher Rücksichtslosigkeit geführt, die Schwierigkeiten durch öfteren Wechsel der Tonarten noch bedeutend gesteigert. Und doch ist diese scheinbar erkünstelte Behandlung der Stimmführung im Grunde durchaus natürlich, was die in ihren Klangwirkungen oft überraschenden, eigenartigen Harmonien aufs beste bekunden, da sie in einleuchtendster Weise das musikalisch zum Ausdruck bringen, was der Text nur durch dürre Worte zu sagen vermochte. Das Hauptthema dieses Satzes (Fürwahr, Gespött umgibt mich) ist ein wahres Zornmotiv, das kraftvoll und bewegt dahin schreitet und sofort in die von Empörung erfüllte Stimmung des Satzes einleitet. Der 1. Sopran übernimmt seine Einführung. Nachdem es auch die übrigen Stimmen — in etwas anderer Folge wie im 1. Satz — gebracht haben, ertönt das Haderthema des Basses. Beide verschlingen sich nun in großartigster, aufs höchste zu bewundernder Polyphonie, aus der Entrüstung, Zorn, Gespött und Hader in einer Deutlichkeit herausklingen, die selbst unmusikalische Menschen überzeugen muß. Ganz besonders ist der Baß durch kleine, wiederholt auftretende, aber äußerst charakteristische Figuren zur Illustration des Haderns ausersehen. Man glaubt sich in eine Gesellschaft keifender Frauen und Männer versetzt. In einem mächtigen, vom ganzen Chor angestimmten unisono, das in einen prächtigen verminderten Septakkord ausläuft, der den Übergang zum 3. Teil bildet, eilt der Satz seinem Ende zu. —

Der 3. Satz (Sei du selbst mein Bürge bei dir) ist eine Chorarie im Stil Bachscher Choräle geschrieben und von so hoher Schönheit, daß man ihn als Inspiration bezeichnen kann. Diese inbrünstige Bitte um gnädigen Beistand, diese feste Zuversicht auf Erhörung spricht sich in solch tiefempfundenen Tönen aus, wie sie nur Bach und Beethoven verkündet haben. Die Wirkung dieser Chorarie ist daher so unmittelbar, daß jedes erklärende Wort überflüssig ist. —

Im 4. Satz findet der unerschütterliche Glaube an den lebendigen Erlöser und die den Sterblichen hinterlassene tröstende Gewißheit einer Auferstehung zur ewigen Freude erhebendsten Ausdruck. Von der Herrlichkeit der höchsten und letzten Hoffnung der Menschheit durchdrungen, hat Reger die entsprechend musikalischen Mittel zu ihrer Verherrlichung gewählt. Gleich das 1. Thema (Aber ich weiß, daß mein Erlöser lebt) klingt so siegesgewiß, so voll Glaubensmut, daß auch der leiseste Zweifel an der Unerfüllbarkeit dieser Hoffnung schwinden muß. Auch das 2. Thema (Und er wird mich hernach aus der Erde aufwecken) atmet, trotzdem es völlig anders gestaltet ist, denselben zuversichtlichen Geist. Es ist im Gegensatz zum ersten ein fast rein chromatisches Motiv in mächtig aufsteigender Linie, das sich erst am Schluß abwärts wendet. Die Verarbeitung der einzelnen Themen bekundet vollendeste Meisterschaft in der Gestaltung selbständiger Stimmführung, bietet aber für den Chor Schwierigkeiten, die die des zweiten Satzes vielleicht noch über-

steigen. Vor dieser, höchste musikalische Geistes- und Gestaltungskraft verratenden Polyphonie, die auch in ihrer Wirkung immer fesselnd und packend ist, muß auch der überzeugteste Gegner Regers verstummen. Sie ist von der Fugenschusterei genau soweit entfernt, wie Bachs Kunst. Im Schlußteil dieses Satzes kommen beide Themen als gewaltige Doppelfuge gleichzeitig zur Verwendung. Nun beginnt ein noch mächtigeres, freudigeres, siegesbewußteres Ringen der Stimmen um den Auferstehungs- und Unsterblichkeitsgedanken. Wie Reger diese beiden gänzlich verschieden gestalteten Themen zu vollkommenster Einheit zu verschlingen weiß und dadurch das Werk zu ungeahnter Höhe führt, ist für jeden denkenden musikalischen Menschen rätselhaft. Nach und nach glätten sich die hochgehenden Wogen polyphoner Stimmführung, und das 1. Thema (Ich weiß, daß mein Erlöser lebt) tritt noch einmal allein auf, doch jetzt in erhabener Einfachheit und geht durch ein ausgedehntes Riterdando ins Adagio über, das den Gedanken an den lebendigen Erlöser, der die Menschheit zur Unsterblichkeit bestimmt hat, in sieghafter Ruhe zu Ende führt. —

Ein Vergleich mit der alten Motettenform zeigt, daß Reger in dieser Motette durch zielbewußte Entwicklung nicht nur die äußere Form bedeutend bereichert, sondern auch den geistigen Gehalt mächtig gesteigert hat. Während der erste Satz bei wesentlich homophoner Bewegung eine Grave tiefernsten Charakters ist, bringt der zweite ein Allegro moderato in Fugenform mit äußerst erregter Stimmung, der dritte dagegen erfreut durch einen beruhigenden, tröstlichen Charakter tragende Chorarie, und der vierte überrascht durch eine Doppelfuge, die die Herrlichkeit der höchsten menschlichen Hoffnung mit Siegesstimmung verkündet.

---

## Monatliche Rundschau.

**Berlin**, 10. Januar. — Die Königliche Oper brachte mancherlei Gäste, doch keinen von Bedeutung. Den Rosenkavalier anbelangend, so gibt sie ihn wöchentlich meist dreimal, dem Sprichworte folgend, dafs man das Eisen schmieden mufs, so lange es heifs ist. Er macht noch immer volle Häuser, wenn auch nicht ausverkaufte, wie Lohengrin, Meistersinger und Tristan. Auch der Beifall erschallt in dem neuen Werke nicht so laut, wie in den genannten alten. Aber es hat seit dem 14. November bis heute doch die stattliche Zahl von 20 Aufführungen erlebt. Und gar viele gibt es, die es noch kennen lernen wollen. Da wir in der glücklichen Lage sind, selbst die Hauptrollen zwei- bis dreimal besetzen zu können, so braucht in den Aufführungen keine Unterbrechung einzutreten. — Die Nachricht, dafs der Generalmusikdirektor Dr. *Muck* am Ende dieses Spieljahres aus seiner hiesigen Stellung scheiden werde, um dauernd in Boston als Konzertleiter tätig zu sein, hat nur wenige überrascht. Er war ja auch bereits ein paar Jahre lang dort tätig. Wie sehr wir nun auch den Abgang dieses hervorragenden Opernleiters im Interesse des Königlichen Institutes bedauern, er ist doch nicht unersetzlich. Amerika aber mit seinem Golde, nach dem sich ja alles drängt, macht es uns auf dem Gebiete der Kunst immer unbehaglicher. Sollte es kein Mittel geben, dem abzuhelfen? Verdenken darf man es jedoch niemand, dort seine Tätigkeit auszuüben, wo sie ihm einen zehnmal gröfseren Lohn einträgt, als bei uns.

Die Kurfürsten-Oper hat im „Schmuck der Madonna" von *E. Wolf-Ferrari* jetzt ein Werk auf dem Spielplane, das immerhin wert ist, gekannt zu werden, sich deshalb auch eine Zeitlang dort halten wird. Was besitzt sie nachher, das ihr ein Publikum anziehen wird? Das schon jetzt nebenbei gegebene „Goldene Kreuz" füllt ihr das Haus nicht. Schon jetzt, bei der Neuheit, ist es nur spärlich besucht, und man kündigt bereits für die nächsten Tage *d'Alberts* „Tiefland" an.

Von der Komischen Oper spricht man nur noch, um seiner Verwunderung darüber Ausdruck zu geben, dafs sie noch besteht. Niemand weifs, wie. Das war allerdings schon früher ein Geheimnis, als es doch manche recht gute Vorstellung, meist aber nur schwach besetzte Häuser gab.

In Vertretung des ständigen Leiters der Sinfoniekonzerte der Königlichen Kapelle, des Herrn *R. Straufs*, dirigierte Herr *L. Blech* das letzte derselben, und da sah man, — besonders bei der Eroica — wie sehr jener nicht nur als Tonsetzer über diesem steht. Es war ein Beethoven-Abend, und *L. Godowsky* spielte das Gdur-Konzert. Das tat er nun in feiner Weise, mit elastischem Anschlage, aber seine beiden Kadenzen blieben nicht im Stile. — Herr *Fritz Steinbach* gab mit dem Philharmonischen Orchester einen Musikabend. Einen rechten Zweck haben dergleichen Aufführungen ja nicht. Wenigstens keinen künstlerischen. Ein Orchester, das sich in ein Werk unter dem eigenen Dirigenten seit lange eingespielt hat, wird sich mit zwei Proben schwerlich in eine neue Auffassung finden. Es zeigte sich denn auch, dafs er die Sinfonie in emoll von Brahms, mit der er früher gar grofsen Erfolg hatte, nicht so eindringlich herausbrachte, wie wir sie in den letzten Jahren von andern Kapellmeistern hörten. — Die Sängervereinigung der Prager Lehrer, deren Leiter *Franz Spilka* ist, liefs sich zum ersten Male hier hören. Dem Programme zufolge wollen sie das Höchste erreichen, was mit Männergesang zu erreichen ist. Dahin sind sie nun noch nicht gelangt, sie stehen aber auf einer hohen Stufe, und die Genauigkeit in Ausdruck und Rhythmus, mit der sie vortragen, ist erstaunlich. Da sie alles auswendig singen, können sie beständig den Leiter im Auge haben und auf alle Zeichen und Winke desselben achten. Daher ist auch ihre Textbehandlung makellos. Der klangliche Eindruck ihres Gesanges ist nicht hervorragend. Sie bedienten sich der tschechischen Sprache, und daher berührte manches unser Ohr fremd. Ein Lied sangen sie deutsch, und das gefiel nur wenig. Auch die Tonreinheit war nicht durchweg gewahrt. Die Vereinigung fand indes lebhaften Beifall und verdiente ihn auch. — Wie — so mufste man denken — wäre es deutschen Sängern bei den Tschechen ergangen, wenn sie dort deutsche Weisen mit deutschen Worten hätten erklingen lassen? Wir Deutschen sind doch bessere Menschen. — Dafs der Wohlklang der Prager Sänger dem der Berliner nicht gleichkommt, konnte man bei der Feier des 25jährigen Bestehens des Berliner Liederkranz deutlich genug erkennen. Dieser, dem Range nach etwa dritte unserer Männergesangvereine, ist vom Chormeister *Ernst B. Mitlacher* fleifsig geschult und hatte daher achtungswerte Leistungen aufzuweisen. — Die Herren *Schmuller* und *Malkin*, jener ein Meister auf der Violine, dieser auf dem Violoncello, spielten in ihrem Konzerte auf Instrumenten neuesten Ursprungs, um dem Unfuge entgegen zu treten, der bei dem Handel mit alten Geigen im Schwange ist, für die ganz ungehörige Preise gefordert werden, während doch bei vielen dem Natur-

gesetze zufolge das Holz schon dürr geworden und der Klang im Absterben begriffen ist. Ein gewisses Alter der Streichinstrumente scheint der Weichheit des Tones förderlich zu sein. Es ist, wie mit dem guten Weine, von dem man heute auch weifs, dafs er zwar lagern mufs, doch nach einer längeren Reihe von Jahren seine wertvollen Eigenschaften mehr und mehr verliert. Recht gute Geigen verfertigt man heute an vielen Orten. Und die von den beiden Herren vorgeführten – sie stammen aus dem Haag — entsprechen durchaus den an sie zu stellenden Anforderungen. — Von den verschiedenen Streichquartett-Vereinigungen, die sich in den letzten Wochen hören liefsen, gebührt wohl dem Brüsseler der Preis. Das Petersburger zeichnete sich durch Klangschönheit und sorgsames Zusammenspiel aus, könnte aber mehr Wärme entwickeln. Beim Capet-Quartette freute man sich des ausgeglichenen Wohlklanges, des bestimmten Rhythmus und der eingehenden Durcharbeitung. Die Franzosen spielten nur Beethoven und zwar ausgezeichnet. Allerdings mit romanischer Färbung. Das Wiener Rosé-Quartett kann sich den besten der genannten an die Seite stellen. Und unter den Berlinern hat sich das Heermann-Van Liersche schon einen angesehenen Namen erworben. Rud. Fiege.

**Bielefeld**, November 1911. Eine würdige Huldigung brachte der Musikverein den Manen F. Liszts am 22. Oktober dar, an welchem Tage gerade 100 Jahre seit der Geburt des phänomenalen Künstlers und wahrhaft vornehmen Mannes verflossen waren. Max von Pauer, Direktor des Konservatoriums in Stuttgart, vermittelte uns die Bekanntschaft mit dem A dur-Klavierkonzert in geradezu idealer Art. Man wird selten einen derart bravourösen Virtuosen begegnen, dem sich gleichzeitig der feinsinnige Anschlagskünstler und Poet am Klavier in so vollendeter Weise vereinigen. Die poetische Natur des Künstlers trat in dem innigen, tief empfundenen „Bénédiction de Diéu dans la solitude" (aus den Harmonies poétiques et réligieuses) noch markanter in die Erscheinung. Neben „Orpheus" interpretierte Professor Lamping die gewaltige 3sätzige Faustsinfonie in grofszügiger, souveräner Weise. Im 3. Teile (Mephisto) feiert die scharf pointierende Charakterisierungskunst des Komponisten in der geistsprühenden Darstellung des Dämonischen seltene Triumphe, gerade durch den Kontrast zu der rührenden Kantilene des 2. Teiles. Den mystischen Schlufschor: „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis" — sang der Lehrergesangverein mit feiner Abtönung. Das Tenorsolo brachte Hofopernsänger Baldozum, Kassel, zu schöner Geltung; die Wirkung der 2 Petrarka-Sonette reduzierte er aber durch opernhafte Gepflogenheiten, wie sie wohl in Italien gang und gäbe sind, für mein Gehör und Empfinden fast auf Null. Mir ist es nicht gegeben, einem ständigen Tremolo auf die Dauer mit der nötigen Konzentrierung zu folgen. Entweder ist das Organ krank, oder sein Besitzer kokettiert absichtlich mit solchen Mätzchen, die vielleicht einer urteilslosen Masse imponieren können. — Die Liszt-Säkularfeier wurde gleichzeitig zur silbernen Jubiläumsfeier „unseres" Lamping. Seit 25 Jahren Steuermann des Musikvereins, hat er in unermüdlicher, zielbewufster Tätigkeit und straffer künstlerischer Selbstzucht, die vor keinem Hindernis zurückschreckt, Chor- und Orchesterleistungen zu einer Höhe der Vollendung geführt, um die uns viele vornehme grofsstädtische Kunstinstitute beneiden müssen. Der Vorstand des Musikvereins überwies dem verdientermafsen stürmisch gefeierten Jubilar ein Kapital von 3000 M als Grundstock einer Lamping-Stiftung, deren Zinsen nach dem Ermessen des Dotierten verwendet werden sollen. Auch seine eigene Bronzebüste wurde dem Gefeierten überreicht. Das Kunstwerk ist von dem Tiroler Bildhauer Hans Perathoner, Lehrer an der hiesigen Kunstgewerbeschule, ganz prächtig modelliert. Auf dem Programm des I. Sinfonie-Konzertes des Städt. Orchesters standen aufser der Zauberflöten-Ouvertüre und der Jupiter-Sinfonie als Nova Richard Straufs' Op. 4, Suite in B für 13 Blasinstrumente, und Max Reger, Op. 120, eine Lustspiel-Ouvertüre. Kapellmeister Max Cahnbley, der in letzter Stunde für den plötzlich unpäfslich gewordenen Professor Lamping eingesprungen war, brachte die Werke mit gutem Gelingen heraus. Seine Schlagfertigkeit im sofortigen Erfassen und Sicheinleben in die bis kurze Zeit vor der Aufführung ihm unbekannten Partituren, besonders der beiden modernen Kompositionen, verdient besondere Hervorhebung. In dem Straufsschen Jugendwerke frappiert neben tüchtiger Arbeit schon das Raffinement des Komponisten im Zusammenstellen bis dahin ungewöhnlicher Instrumentalgruppen und Mischen aparter und effektvoller Klangfarben. In Regers Werk taucht plötzlich in der Oboe eine leicht fafsliche anmutige Kantilene auf, um schnell in dem wilden Durcheinanderhuschen all der Schelme, Narren und Kobolde in den Tonfluten zu verschwinden. Das andauernde Modulieren erschwert den behaglichen Genufs des komplizierten Werkes. Im 2. Sinfoniekonzert (Kapellmeister Max Cahnbley) boten Richard Wagners Faust-Ouvertüre und Liszts sinfonische Dichtung „Tasso" durch ihre unmittelbare Aufeinanderfolge unwillkürliche Gelegenheit zum Vergleichen. Nach der Seite des rein Musikalischen hin scheint mir das letztere Werk packender, ausgeglichener als das erstere. Den gröfsten Teil des Abends füllte Anton Dvoraks herrliche, lebensprühende Sinfonie: „Aus der neuen Welt", ein Werk voll blühender Erfindung und prächtiger Arbeit, ein vollwertiges Produkt eines echten, schöpferischen Vollblutmusikers. Zum Teil liefern Volksweisen die motivischen Bausteine, so in dem wundervollen Adagio. Immer wieder hat man das Gefühl, dafs ein Meister zu uns spricht, der aus dem Vollen schöpft, der musiziert, weil er nicht anders kann. — Anfang November beging die Liedertafel (C. Millies) die Feier ihres 80jährigen Bestehens durch ein Festkonzert, dessen Gipfel die Frithjof-Szenen von Max Bruch bildeten. Der stattliche Chor hielt sich anerkennenswert. Hofopernsänger Hans Spiefs, Braunschweig, erwies sich als einen tüchtigen, stimmgewaltigen Vertreter der anspruchsvollen Titelpartie. Frau Millies (Ingeborg) hätte ihrem Part hie und da mehr leidenschaftliche Akzente aufsetzen dürfen. Die Wiedergabe der heiklen, hochmodernen H. Hutterschen Komposition von Reinicks „Ablösung", die eine erschütternde Episode aus dem Soldatenleben schildert, verdient lobende Erwähnung. Paul Teichfischer.

**Halle a. S.** Die Konzertzeit setzte schon Mitte September ein. Ein vom „Vaterländischen Frauenverein" veranstaltetes Kirchenkonzert erfreute sich der Mitwirkung einer ganzen Anzahl illustrer Künstler, wodurch in das Programm natürlicherweise eine gewisse Buntscheckigkeit getragen wurde. Das vokale Element vertraten Frau *Salvatini-Gerard* (Sopran), ***Paul Reimers*** (Tenor) und der hiesige Stadtsingechor (Leitung: ***Karl Klanert*** — Chöre von Bach, Eccard, Wolf, Grieg, K. Klanert,

Piutti), das instrumentale *Edgar Wollgandt* (Geige) und *Max Fest* (Orgel). Der Königl. Hof- und Domchor aus Berlin, der in Prof. *Hugo Rüdel* nach Becker und Prüfer eine hochbedeutende Dirigentenkraft gewonnen hat, stand mit seinen Leistungen in Halle nicht immer auf voller Höhe. Unreinheiten und unklare Sprachbehandlung störten hier und da. Aufrichtige Bewunderung hingegen verdienten der ideal schöne und vollendet ausgeglichene Gesamtklang, der Reichtum an dynamischen Färbungen, der fein ausgearbeitete Vortrag. Das Programm brachte Gesänge von Palestrina, Corsi, Bach, Mendelssohn, Reinthaler, Rosenmüller, Becker. Zu einem musikalischen Ereignis gestaltete sich eine Parsifal-Aufführung des Vereins „Sang und Klang" unter Leitung von Kapellmeister *Eduard Mörike*. Es handelte sich um eine konzertmäfsige Wiedergabe der vom Hause Wahnfried freigegebenen Szene des 1. und 3. Aufzuges. Als Ort der Aufführung war eine Kirche gewählt, welcher Umstand der feierlichen Wirkung der Musik sehr zu statten kam. Überdies waren die Chöre in verschiedener Höhe postiert. Solistisch beteiligten sich mit reichem Erfolge Prof. *Alb. Fischer* (Amfortas), *Leonor Engelhard* (Parsifal), *Franz Schwarz* (Gurnemanz), *Viktor van Horst* (Titurel). Dem Stadtsingechor, der die Knabenchöre sang und zu dessen Vorteil die Aufführung stattfand, flossen bei der Gelegenheit etwa 1400 M zu. Von unseren grofsen Chorinstituten traten die Hallesche Singakademie (Leitung: *Willi Wurfschmidt*) mit einer frischen Wiedergabe der ewig schönen „Schöpfung" von Haydn — Soli: *Lilian Wieseke*, *Benno Haberl*, *Eugen Brieger*, Orch.: Kapelle des 36. Inf.-Reg. Graf Blumenthal — die Robert Franz-Singakademie (Leitung: Königl. Musikdirektor *Alfred Rahlwas*) mit einer glänzenden Aufführung von Sgambatis „Requiem" — Orch.: Stadttheater-Kapelle, Baritonsolo: *Rich. Schmid*, Orgel: *Herm. Henkel* — hervor. Herr Rahlwas, der neue Dirigent des Vereins, führte sich mit dem hervorragenden Chorwerke des italienischen Meisters äufserst vorteilhaft in Halle ein. In dem letzten Konzerte des Lehrer-Gesangvereins schied der hochverdiente Leiter, Prof. *Otto Reubke*, aus dem öffentlichen Musikleben aus. Seit der Gründung des Vereines, das sind volle 16 Jahre, stand er an der Spitze und leistete eine grofse künstlerische Arbeit. Seine gewählten Programme berücksichtigten gleicherweise Altes und Neues, doch stets nur Wertvolles. Zu seinem Nachfolger wurde einstimmig der hiesige Chordirektor *K. Klanert* (Schüler von Forchhammer, Schreck, Reinecke, Noë) gewählt. An chorischen Veranstaltungen verdienen hier noch Erwähnung eine musikalische Reformationsfeier des Pauluskirchenchores unter Leitung von *C. Boyde* (Werke von Bach, Händel, Eccard, Schütz), ein Novitätenkonzert des neugegründeten, schon recht leistungsfähigen „Männer-Gesangverein 1911" (Dirigent: *W. Wurfschmidt*) und ein Konzert des „Musikalischen Zirkels von 1883" (Leitung: *Paul Zaeper*) mit selten zu hörenden Chorwerken von Gastoldi, Torelli, Schumann, Brahms, Löwe, Rheinberger, Mosskowsky. Eine ganze Reihe schöner Lisztfeiern hatten wir sodann in Halle. Ein Bach-Konzert der Halleschen Singakademie vermittelte die Bekanntschaft mit den beiden weitberühmten Bachinterpreten *Max Reger* und *Philipp Wolfrum*.

Paul Klanert.

**Hamburg**, Anfang Dezember. Die Orchestermusik brachte im November eine nicht unbeträchtliche Zahl wertvoller Aufführungen. In der Philharmonie (*S. v. Hausegger*) erschienen am 13. November Prof. *Reger* und Prof. *Wolfrum* mit Bachs Cmoll und Cdur-Konzert für zwei Klaviere in einem Zusammenwirken, das mancherlei Bedenken aufkommen liefs. Dem Original wurden einige Zusätze in der höher liegenden Oktave aufgenötigt und die langsamen Sätze in einem zu gedehnten Zeitmafs und mit zu viel pianissimi gegeben, dagegen standen beide Künstler in den Allegrosätzen auf der Höhe ihrer anerkannten Leistungsfähigkeit. Zwischen den beiden Konzerten wurde Mozarts herrliches Präludium Cmoll mit der anschliefsenden Fuge für Streichquartett vorgeführt. Haydns bekannte D dur-Sinfonie eröffnete schwungvoll dies eigenartige, ungeschickte Bach-Mozart-Programm und schlofs mit Beethovens Egmont-Ouvertüre. — Der 6. und 7. November brachten unmittelbar nacheinander zwei grofse Orchesteraufführungen, das alljährlich stattfindende Vereinskonzert des Vereins Hamburgischer Musikfreunde unter *Ernst v. Schuch* und ein unter *Felix Weingartner* stehendes Konzert. Schuchs viel zu ausgedehntes Programm begann mit Händels „Concerto grosso" Dmoll (Nr. 10) und brachte ferner Webers Oberon-Ouvertüre, Straufs' „Tod und Verklärung", Schumanns D moll-Sinfonie und Wagners Ouvertüre zu Tannhäuser. Der Kulminationspunkt der glanzvollen, nicht ohne äufseren Effekt gegebenen Aufführungen fiel auf Weber und Straufs. Schuch, der bisher nie in Hamburg gewesen, wurde reich durch Ehrungen ausgezeichnet. Weingartners Konzert eröffnete eine geniale Wiedergabe der „Siebenten" von Beethoven, der sich in poetischer Auffassung Wagners „Siegfried-Idyll" und die kraftvolle Ausführung der Beethovenschen Egmont-Ouvertüre anschlossen. Zwischen den Instrumentalvorträgen stand auch diesmal wieder der Sologesang von *Lucille Marcel*, der aufser einigen von Weingartner und Mottl fein instrumentierten Gesängen von Beethoven und Schubert noch vier tonkünstlerisch anziehende, stimmungsvolle Lieder von Weingartner brachte. Die stimmlich vortrefflich disponierte Künstlerin fand wohlverdienten, reichen Beifall, für den sie bereitwilligst mit Wiederholungen dankte. — Die Berliner Philharmonie brachte unter Arthur Nikisch diesmal in ihrem ersten Konzert eine recht amüsante Novität in Regers „Lustspiel-Ouvertüren". Zunächst hat die Komposition andern Werken Regers gegenüber den Vorzug prägnanter Kürze und erscheint in ihrer klaren Durchsichtigkeit, bei charakteristisch humorvoller Zeichnung als durchaus anregend. Der Anfang und Schlufs des Abends galt der Mozartschen „Es dur-Sinfonie" und der „Dritten" von Brahms, deren tonschöne Wiedergabe aufs neue wieder ein goldenes Blatt im Nikisch-Gedenkbuche verzeichnen darf. — Unser ständiger, den Volkskonzerten des „Verein Hamburgischer Musikfreunde" usw. künstlerisch vorstehender *José Eibenschütz* begann das dritte seiner Sinfoniekonzerte mit der Grammannschen Sinfonie „Aventiure". Viel des Erhebenden vermag die aus vier näher durch Überschriften bezeichneten Sätzen bestehende Komposition nicht zu sagen. Sie ist das Geistesprodukt eines gediegenen Musikers, dessen Erfindungsgabe sich nur allbekannten Aussprüchen zuwendet. Am schwächsten ist der Schlufssatz „Rückkehr und Hochzeitszug". Der Sinfonie folgte ein geschickter, fein nuancierter Vortrag des Mozartschen Es dur-Konzerts für zwei Klaviere, dargeboten von *Wilhelmina Eibenschütz-Wunczek* und *Albert Eibenschütz*. Der Abend wurde mit der Ouvertüre zu einem gascognischen Ritterspiel von Richard Mandl beschlossen.

Der November brachte vier grofse Chorkonzerte, von denen der künstlerische Schwerpunkt auf die am Bufstag stattgefundene Aufführung des „Deutschen Requiem" von Brahms, dargeboten von der Singakademie (Prof. Dr. *R. Barth*) fiel. Ich erinnere mich nicht, das herrliche Werk je in einer solchen choristischen Vollendung vernommen zu haben. Es war ein musikalischer Gottesdienst im idealen Sinne, denn die in sich gefestigte Chorleistung übertraf an absoluter Reine und Schönheit alles, was hier je bei der alljährlichen Vorführung der Komposition zu Gehör gekommen war. Einwandfrei erwies sich auch die Mitbetätigung des Orchesters. Von den Solisten Fräulein *Tilia Hill* und Herr *Ocsar Seelig* zeichnete sich besonders der zuletzt genannte, phänomenal begabte, noch jugendliche Künstler aus. Herr Seelig verdankt seine Ausbildung ausschliefslich seiner Mutter, der langjährig bewährten Konzertsängerin Frau Ida Seelig. Auch die Sopranistin verdient lobende Beachtung.

Die Cäcilia (Prof. *J. Spengel*) begann ihr erstes Abonnementskonzert mit Alfred Sittards vor kurzem veröffentlichten Psalm 1 und brachte als weitere a cappella-Vorträge Kompositionen von Brahms, Spengel, v. Bülow und C. G. P. Grädener. Der Psalm verdient volle Wertschätzung In Stil und Haltung steht er den besten, in neuester Zeit nach Brahms geschaffenen Kompositionen ebenbürtig zur Seite. Besonders gelungen sind die durchaus interessanten polyphon gehaltenen Teile. Leider entsprach die Ausführung nicht überall den gehegten Erwartungen. Manches erschien infolge tonlicher Zurückhaltung matt, so dafs der Chor um mehr, als einen halben Ton sank. Die gewohnte Sicherheit der Ausführung erreichte der Cäcilien-Verein erst bei dem geistvollen, technisch schwierigen „Irrwischgesang" von Grädener, der auf allgemeines Begehren wiederholt wurde. Als Gast erschien Herr *Kurt Börner* (Berlin) mit der gefälligen eigenen Komposition „Italienisches Liederspiel" für Soli und Chor mit vierhändiger Klavierbegleitung und im Vortrage von Schumanns „Kreisleriana". Das Liederspiel, in dem die Soli von Frau *A. Rubbert*, Fräulein *Annemari Spengel* und Herrn *H. Wormsbächer* musikalisch sicher ausgeführt wurden, durfte sich dankbarer Aufnahme erfreuen.

Das erste Konzert der Altonaer Singakademie (Prof. *F. Woyrsch*) brachte Schumanns oft gehörte „Faust-Szenen" in vortrefflicher Ausführung. Der Chor nuancierte diesmal bei weitem besser als bei früheren Konzerten. Auch für eine treffliche Besetzung der Solopartien, die Damen *Neugebauer-Ravoth*, *Kraus-Sonderhoff*, die Herren *R. Fischer* (Berlin), *M. Büttner* (Karlsruhe) und *R. Hellmrich*, war nach besten Kräften gesorgt, so dafs das Gesamtergebnis der Darbietung das volle Lob verdient.

*John Julia Scheffler*, der sich in den letzten Jahren, sowohl durch grofse Orchester-Aufführungen, wie der zweimaligen Vorführung des Kinderkreuzzugs von G. Pierné und der zweimaligen Aufführung der „Deutschen Messe" von Taubmann vielseitig bewährt, brachte am 27. November eine wieder wohl einstudierte dritte Darbietung des Kinderkreuzzugs mit gleich grofsen Mitteln. Die Zahl der Ausführenden betrug mehr als 500. Als Solisten wirkten die Damen *Neugebauer-Ravoth*, *Furitz-Schumann*, *A. Bockholtz*, wie die Herren *Wormsbächer* und *A. Ram* mit bestem Gelingen.

Ungetrübten Genufs bereitete das am 1. und 2. Dezember als Volks- und Hauptkonzert unseres Hamburger Lehrer-Gesangvereins (Prof. Dr. *Barth*) gegebene Konzert, das sich der solistischen Mitwirkung des Fräulein *E. Leisner* zu erfreuen hatte. Prof. E. Krause.

**München.** Der Münchener Konzert-Verein hat mit dem Beginn des Winters eine eigenartige Umwandlung erfahren. Der Rivalität, die seit der Zeit seines Bestehens zwischen seinem Orchester und dem Münchener Tonkünstler-Orchester unleugbar blieb, ist man endlich damit begegnet, dafs man die beiden Orchester zu einem einzigen zusammenschweifste. An und für sich wäre es ein glücklicher, oder doch zum mindesten ernsthaft zu erwägender Gedanke gewesen, aus den tatsächlichen guten Kräften beider Korporationen eine neue zu bilden. Der Münchener Orchesterstreit wäre so nicht nur beigelegt worden, sondern es hätte dabei auch noch ein positiv förderndes Resultat ergeben. Ein Resultat ist freilich auch jetzt zu verzeichnen, insofern die Verhältnisse geklärt sind, und die Sperre, die vom „Allgemeinen deutschen Musiker-Verband" über den Münchener Konzertverein nominell verhängt war, aufgehoben ist. Dafs das Konzertvereins-Orchester in seinem jetzigen Bestand aber einen mehr buntscheckig zusammengewürfelten Eindruck macht als einen gleichmäfsigen, das kann trotz der grofsen Anzahl von Konzerten, die es bis jetzt absolvierte, weder entschuldigt noch bestritten, sondern nur erklärt werden: Bei seiner Neubildung, die darin bestand, dafs man 24 neue Musiker aufnahm und die gleiche Zahl aus dem alten Verband entliefs, wurde *Ferdinand Löwe*, der verantwortliche künstlerische Leiter des Institutes nicht genügend zu Rate gezogen und lange nicht frühzeitig genug verständigt. Es kann wohl als selbstverständlich gelten, dafs er prinzipiell gegen den Gedanken der Neubesetzung gewisser Posten nichts einzuwenden gehabt haben würde. Andererseits dürfte es aber ebenso klar gewesen sein, dafs bei der Regelung einer für das Münchener Konzertleben so wichtigen Frage die entsprechende Autorität von Anfang an hätte ins Vertrauen gezogen werden müssen und nicht allein Persönlichkeiten, die der rein künstlerischen Seite der Sache ferne standen. Somit wäre nach allem Geschilderten zu berichten, dafs das neue Konzertvereins-Orchester nicht auf der Höhe des alten steht, wenn auch einzelne Instrumentalgruppen gut besetzt oder in der Hauptsache, wie die Celli, wenigstens nicht im ungünstigen Sinn verändert worden sind. *Löwe* hat sich der neuen schwierigen Aufgabe, die ihm nun wieder zugefallen ist, mit der ganzen ihm eigenen Hingabe und Sachlichkeit gewidmet, und es ist ja wohl anzunehmen, dafs er mit dem Aufgebote seiner Energie zum Ziele kommen wird. Dafs ihm seine Aufgabe unnötigerweise erschwert worden ist, mag mit dem Vorstehenden angedeutet sein. Trotzdem hat er es sich angelegen sein lassen, bereits einige Novitäten einzustudieren und mehrere Konzerte als Gedenkfeiern für Liszt, Mottl und Mahler zu inszenieren. Von den Novitäten fand ein Klavierkonzert von Walter Braunfels den meisten Beifall, und man bedauerte nur, dafs es mehr ein sinfonisches Stück mit obligatem Klavier als ein Konzert war. Von den berühmten Musikern deren es in diesem Jahre zu gedenken galt, fand eigentlich in München aufserhalb des Konzertvereines nur Mahler die entsprechende Würdigung. Zu seinem Gedächtnis wurden zwei besondere Festkonzerte arrangiert, ein Liederabend, in dem Madame *Charles Cahier* sang und Hofkapellmeister *Walter* aus Wien begleitete, und ein grofses Orchesterkonzert, das der Genannte dirigierte. Hier kam Mahlers zweite Sinfonie, sein bestes Werk, zur

Aufführung, neben ihr das nachgelassene „Lied von der Erde“, das zwar „Sinfonie“ betitelt ist, sich aber als Folge von Orchesterliedern gibt. Jedenfalls hat es einen ernsteren Eindruck hinterlassen und wird zu den besten Schöpfungen Mahlers gezählt. In der Oper, die sich zurzeit mit Fischer, Röhr, Cortolezis und neuerdings auch mit Léon Rosenhek behilft, setzt man grofse Hoffnungen auf Walter, den seine Anhänger gerne an Mottls Stelle sehen möchten. Bei verschiedenen, für die auswärtige Berichterstattung nicht sehr wichtigen Gelegenheiten, hat sich Walter als umsichtiger und schneidiger Orchesterleiter erwiesen, womit freilich noch lange nicht gesagt ist, dafs er das zu schaffen imstande wäre, was die Münchener Oper so dringend notwendig braucht. Eine andere Aussicht schien sich zu der Zeit eröffnen zu wollen, als Generalmusikdirektor *Schuch* aus Dresden einige Konzerte der musikalischen „Akademie“ in München dirigierte und ganz aufsergewöhnlichen Beifall fand. In dieser Vereinigung des Hoforchesters wurde Mahler auch in besonderer Weise gefeiert, während die Liszt-Feier programmatisch nicht glückte, und eine entsprechende Ehrung für Mottl, den genialsten Führer, den das Hoforchester seit Hans von Bülows Tagen besessen, sozusagen ganz ausblieb. Während sich die Veranstalter von Lieder- und Klavierabenden die Pflege der Lisztschen Kunst innerhalb der nun einmal offiziell gewordenen „Auswahlen“ angelegen sein liefsen, hat die Konzertgesellschaft für Chorgesang bis jetzt von einer Lisztfeier ebenfalls abgesehen. Man hat es vorgezogen vorerst den „Messias“ von Händel unter der Leitung des bekannten und geschätzten rheinischen Chormeisters, Professor *Eberhard Schwickerath* (Aachen), aufzuführen. Die Tatsache ist um so auffälliger, als gerade der genannte Verein die Pflicht hatte, vor allen Dingen für Liszt einzustehen. War er doch dereinst als Porgesverein von Heinrich Porges, dem edlen und opfermutigen Bahnbrecher Liszts, als Pflegestätte grofser und selten gehörter Kunst in das Leben gerufen worden. Es ist bedauerlich dafs die Traditionen, durch die München mehrere Jahrzehnte lang eine dominierende Stellung innerhalb der neueren musikalischen Entwicklung gesichert war, immer mehr verloren gehen. An ihrer Stelle besitzen wir freilich eine ungeheure Konzertindustrie, die der Berlins im Verhältnis zur Einwohnerzahl der Stadt überlegen bleibt. Da gibt es wohl eine Fülle von wertvollen und nennenswerten Veranstaltungen, auch manche beachtenswerte Neuerscheinungen, und das eigentlich Minderwertige ist im Vergleich mit den Vorjahren im allgemeinen im Rückgang begriffen. Was uns aber mehr denn je fehlt, das ist eine starke Richtung gebende Einheit unseres gesamten öffentlichen Musizierens, somit also vor allen Dingen eine gröfsere und auch gegensätzlichere Anzahl von namhaften künstlerischen Persönlichkeiten. Auch in kammermusikalischen Dingen sind wir bei einer gewissen Uniformierung angelangt, insofern Beethoven und Brahms fast zu ausschliesslich im Vordergrund des Interesses stehen. Eine Ausnahme macht die Münchener Bach-Vereinigung, die unter der Leitung *Schmid-Lindners* bestrebt ist, Solo und Chorkantaten in der Kammerbesetzung aufzuführen. Von Solisten wäre neben berühmtesten einheimischen und auswärtigen Künstlern zu nennen die Stuttgarter Kammersängerin *Emma Tester*, *Josef Pembaur junior*, der hochgeniale Pianist, der immer noch lange nicht genug beachtet wird, und die junge Münchener Geigerin *Melanie Michaelis*, die sich künstlerisch in erfreulichem Mafse entwickelt hat.

Willi Gloeckner.

— Der Städtische Singverein zu Eisleben brachte unter Leitung von Dr. ***Herm. Stephani*** die neue Weihnachtskantate „Macht hoch die Tür“ für Sopransolo, gemischten Chor und Orchester (oder Orgel) von Julius Weismann zu erfolgreicher Erstaufführung. Das Werk, auf den Text des alten bekannten Kirchenliedes von Georg Weißel komponiert und vor wenigen Wochen durch den Barmer Volkschor zur Uraufführung gekommen, muß als hocherfreuliche Neuerscheinung begrüßt werden. P. Kl.

— Die Hoforgelbauanstalt von ***Wilh. Rühlmann*** in Zörbig bei Halle a. S. hat den ehrenvollen Auftrag erhalten, für die Kirchengemeinde Krügersdorf bei Johannesburg (Transvaal) eine Orgel zu bauen. Das Werk bekommt 16 klingende Stimmen, zwei Manuale, Pedal, Jalousieschweller, Pianopedal, eine ganze Anzahl moderner Spielhilfen und wird sogar für elektrischen Gebläseantrieb mit eingerichtet. P. Kl.

— Eine Mozartstiftung. *Wolfgang Thomas*-San-Galli läßt im Wunderhorn-Verlag (München 28) ein „Mozartschatzkästlein“ betiteltes Büchlein erscheinen, welches „das Musikalisch-Schöne im Sinne Mozarts“ in den Aussprüchen und an den Werken jenes Meisters der höchsten Stilreinheit nachweist. Der Reinertrag des Buches fließt nach den Bestimmungen des Autors der Stiftung „Mozarteum“, bezw. dem Fonds zur Erbauung des Mozarthauses in Salzburg zu.

— Der Verband deutscher Orchester- und Chorleiter, dessen Ehrenvorsitzender der Kgl. Generalmusikdirektor Dr. ***Max Schillings***-Stuttgart führt, tagte am 20. Dezember im Foyer des hiesigen Hoftheaters und nachmittags im Hotel „Silber“. Aus allen Teilen Deutschands und aus der Schweiz waren Vertreter erschienen; unter den Ehrengästen befand sich auch Generalintendant Exz. ***v. Putlitz***. Die Verhandlungen, die vom Vorsitzenden, Hofkapellmeister ***Ferdinand Meister*** in Nürnberg, geleitet wurden, drehten sich vorwiegend um Dinge wirtschaftlicher Natur durch Organisations-, Vertrags- und Kassenschutz. Die Grundlage der Beschlüsse war Schutz des Schwachen durch den Stärkeren. Um den Schwachbesoldeten den Beitritt zu erleichtern, wurde der Jahresbeitrag für diese auf ein Viertel (5 M) des eigentlichen Beitrages herabgesetzt; trotzdem stehen diese Mitglieder rechtlich im Verband den vollzahlenden Mitgliedern vollkommen gleich. Die komplizierte Frage der Kontraktbrüche nahm einen breiten Raum in den Beratungen ein. Als einziges Mittel zu ihrer Beseitigung wurde gleichmäßige Festsetzung des Spielschlusses der Kurorchester mit dem Beginn der Wintersaison erachtet. In sämtlichen deutschen Tageszeitungen soll vor dem Ergreifen des Theaterkapellmeisterberufes gewarnt werden. Von den besprochenen Verträgen ist die Einführung eines Minimaltarifs für alle Verbandsmitglieder von Interesse. Der mit dem deutschen Orchesterbund vereinbarte Vertrag soll die wirtschaftliche Konkurrenz auswärtiger (reisender) Orchester verhindern. Zu der bestehenden Witwen- und Waisenkasse wurde eine Kranken- und Unterstützungskasse gebildet.

— 12. Tagung des evangelischen Organistenvereins von Rheinland und Westfalen zu Düren am 28. und 29. Dezember 1911. Die 12. Vereinstagung stand unter dem Zeichen „Franz Liszts“: Die geistliche Musikaufführung in der „großen Kirche“ zu Düren bot ausschließlich Werke von Liszt für Orgel, Geige sowie Gesänge mit und ohne Orgelbegleitung. Durch tadellose Technik und meisterhafte Registrierkunst fielen die Vorträge des erst 23jährigen ***Gerard Bunk*** (Dortmund) auf. Uneingeschränkte Anerkennung gebührt jedoch auch dem Organisten ***Heinemann*** (Essen) sowie der Orgelbegleitung der Herren Rektor ***Genen*** und ***J. Reichhard*** (Düren). Der Kirchenchor unter Leitung des Gesanglehrers ***O. Frenzel*** sang ausdrucks- und geschmackvoll. Kapellmeister ***A. Apel*** (Düren) brachte zwei Nummern aus der ungarischen Krönungsmesse für Geige und Orgel zu eindringlicher Wirkung. Fräulein ***Große-Weischede*** (Bochum) steuerte zwei Lieder „Der du von dem Himmel bist“; „Über allen Gipfeln ist Ruh“ bei, die streng genommen wohl in einem Kirchenkonzert nicht gesungen werden dürfen.

Der Kassenbericht zeigte ein erfreuliches Bild. Mit der steigenden Mitgliederzahl haben sich auch die Einnahmen vermehrt. Einnahmen und Ausgaben, letztere insbesondere für die am 1. Januar 1912 geöffnete Pensionskasse, der auch Organisten anderer Landesteile bei-

treten können, belaufen sich auf rund je 600 M. Organist *Oehlerking* (Elberfeld) charakterisierte in seinem Vortrag Franz Liszt als Menschen, Virtuosen und Organisten. Rektor *Große-Weischede* (Bochum) besprach die 32 Orgelkompositionen von Franz Liszt in eingehenderer und interessanter Weise.

Beschlossen wurde, in einer Eingabe an beide Provinzialsynoden die Bitte auszusprechen, allgemein anzuordnen, daß im Anschluß an die Predigt sogleich der Liedervers zu singen ist. Abkündigungen, Proklamationen u. dergl. finden erst nach dem Segen statt; noch besser ist es, kirchliche Mitteilungen im Gemeindeblatt zu veröffentlichen. — Zum nächstjährigen Versammlungsort wurde Iserlohn in Aussicht genommen. H. Oehlerking.

— Im 3. Abonnementskonzert der Barmer Konzertgesellschaft am 30. Dezember 1911 fand die Uraufführung der Kantate „Das Märchen und das Leben" für Solostimmen, Chor, Orgel und Orchester von *W. de Haan* statt, zu welcher sich der Komponist den Text selbst verfaßt hat; er schildert uns in poesiereicher und schöner Sprache das Leben des Prinzen und späteren Königs Hilkar, Werdegang (Wirklichkeit) und Märchen sind Hilkars Erzieher und Begleiter auf seinem wechselvollen Lebenswege. Die Dichtung ist warm empfunden. Dem vorwiegend lyrischen Texte ist die Musik trefflich angepaßt. In allen Partien behalten Solostimmen und Chor die Oberhand, das Orchester tritt meist nur begleitend, aber die Situation, die Szene in entsprechenden Farben malend auf. Die Aufführung des Werkes war sorgfältigst vorbereitet, und es hatte, dank guter Leistungen der Solisten, die neue Kantate, die eine wirkliche Bereicherung dieser Kunstgattung bedeutet, einen ungeteilten Erfolg. H. Oehlerking.



# Besprechungen.

**Das Konservatorium,** Schule der gesamten Musiktheorie. Methode *Rustin.* 54 Selbstunterrichtsbriefe à 90 Pf. Potsdam-W. Verlag von Bonness & Hachfeld.

Der Verlag von Bonnes & Hachfeld hat in den 54 Selbstunterrichtsbriefen des Werkes „Das Konservatorium" die vortreffliche „Methode Rustin" auf das musikalische Gebiet übertragen. Jede Lektion wird zuerst in einem ausführlichen „Vortrag", dann in einer kurzen „Zusammenfassung" vorgetragen. Hierauf folgt eine katechetische „Besprechung des Lehrstoffs" und eine Anzahl Übungsaufgaben. Eine „Übersicht über den Inhalt" und „Prüfungsaufgaben" beschließen jeden Brief. Die resp. Briefverfasser besorgen auch die Korrektur der eingesandten Aufgabenlösungen. Gelehrt wird Harmonielehre (7 Briefe von Direktor Dr. Wolter), Kontrapunkt (12 Briefe von Prof. Pasch), Formenlehre (8 Briefe von Musikdirektur Oesten), Instrumentationslehre (8 Briefe von Prof. Schröder und Hofkapellmeister Thienemann), Die Kunst des Dirigierens (3 Briefe von Hofkapellmeister Thienemann), Partiturspiel (9 Briefe von Hofkapellmeister Thienemann) und Geschichte der Musik (7 Briefe von Prof. Blumenthal). Redigiert sind sämtliche Briefe von Prof. Carl Ilzig. — Es wird heutzutage viel musiziert und kritisiert. Jeder fällt ein Urteil. Viele können nicht urteilen aus Mangel an Verständnis. Daher haben sie keinen wirklichen Kunstgenuß. Wer mit Intelligenz Musik hören und auffassen will, studiere dieses Werk! Ausübende Fachleute mögen es erst recht durcharbeiten! Wer die Materie kennt, wird in der Abteilung „Zusammenfassung" jeder Briefnummer mit Vorteil wiederholen, ergänzen, sein Wissen vervollständigen. Ich empfehle hiermit Bonness & Hachfelds „Konservatorium" auf das angelegentlichste und wünsche dem vortrefflichen Werke die weiteste Verbreitung!

Dr. mus. J. H. Wallfisch-Insterburg.

**Bode, Wilhelm,** „Die Tonkunst in Goethes Leben". Zwei Bände. Berlin, Verlag von E. G. Mittler & Sohn, Königl. Hofbuchhandlung.

Ein wertvolles Buch eigner Art hat der Goetheforscher Bode wiederum geschaffen. In einem 658 Seiten starken Werke spricht er von der Tonkunst in Goethes Leben. Wenig Vorgänger hat Bode auf diesem Gebiet, er ist der erste, der das Musikleben Goethes in erschöpfender Weise behandelt. Dieses Thema und der große Umfang der Arbeit setzen zuerst in Erstaunen, aber der Inhalt lehrt uns bald, Bode zu danken, daß er uns auch in dieses Kulturleben unseres größten Dichters einführt. Der Verfasser lädt uns ein „mit Goethe und seinen musikalischen Zeitgenossen zu leben". Da begegnen uns die Namen: Karoline Bardua, Beethoven, Berlioz, Karl Eberwein, Gluck, Herzogin Amalie, Hiller, Hummel, Karoline Jagemann, Christoph Kayser, Karl Löwe, Mendelssohn, Mozart, Paganini, Fürst Radziwill, Reichardt, Gertrud Schmehling, Wilhelmine Schröder-Devrient, Korona Schröter, Franz Schubert, J. H. F. Schütz, Henriette Sontag, Spohr, Spontini, Stromeier, K. M. v. Weber, Klara Wieck, K. F. Zelter u. a. m. Dank der Bode eigenen reizvollen Lebhaftigkeit gestalten sich die Stunden, die wir von ihm eingeführt in diesem Kreis erleben, zu stimmungsvollen und lehrreichen. — Die Treue und der Fleiß des Forschers schufen einen wertvollen Beitrag zur Musik- und zur Literaturgeschichte, die vollendete geistvolle Sprache wandelt das Lesen zum Erleben. Die vornehme Ausstattung und die prächtigen Abbildungen prägen das Werk auch äußerlich zu einem echten des Schöngeist Bode. H. R.

**Haas, Joseph,** Op. 13, Drei geistliche Lieder für eine mittlere Stimme mit Orgel. 1. „Hör mein Flehen!". 2. Pilgerspruch: „Laß dich nur nichts". 3. „Dem Einzigen". Preis 1,80 M. Leipzig, Leuckart.

Alle neuen Gaben des hochtalentierten Regerschülers dürfen von vornherein auf Interesse rechnen. Hier gibt sich der sonst ziemlich komplizierte Komponist, der in seinen Orgelkompositionen häufig durch entzückende Filigranarbeit und vornehme Gedanken überrascht, verhältnismäßig einfach. Die stimmungsvollen Lieder sind warm empfunden und unmittelbar eingänglich.

**Egidi, Arthur,** Op. 6, Ps. 84, 1 und 2: „Wie lieblich sind deine Wohnungen", für sechsstimmigen Chor a cappella. Part. 2 M, Stimmen 1,80 M. Berlin, Schlesinger.

Unter den hervorragendsten Orgelspielern der Gegenwart nimmt der überaus vielseitige A. Egidi einen der ersten Ehrenplätze ein. Gleich bewundernswert wie sein vorbildliches, fein individualisierendes pädagogisches Talent ist seine geradezu erstaunliche Kenntnis bedeutender Orgeln aller Systeme. In seinen Kompositionen — bis jetzt sind leider nur wenige veröffentlicht — tritt uns eine charaktervolle, eigenartige, fein-aristokratische Künstlernatur entgegen, die es verschmäht, Konzessionen irgend welcher Art zu machen, aber in ihrer Höhenkunst edelste Perlen in reicher Fülle birgt, deren Glanz und Schönheit sich freilich dem oberflächlichen Sinne niemals erschließen wird. Die vorliegende, sehr schwere, durchaus vokal gedachte Motette wird den Repertoires unserer vornehmen Chorvereinigungen stets zur Zierde gereichen. Nur rhythmisch sattelfeste Dirigenten und Sänger dürften sie meistern. Paul Teichfischer.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

XVI. Jahrgang. 1911/12.

unter Mitwirkung namhafter Musikschriftsteller und Komponisten herausgegeben von Prof. ERNST RABICH.

Nr. 6. Ausgegeben am 1. März 1912.

Monatlich erscheint 1 Heft von 16 S. Text und 8 S. Musikbeilagen. **Preis:** halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung. **Anzeigen:** 30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.





# Zur Pflege der religiösen Vokalmusik im 19. Jahrhundert bis auf die Gegenwart.

Von Prof. **Emil Krause.**

I.

Die außerordentlich reiche Pflege der religiösen Vokalmusik in Kirche, Konzert, Schule und Haus, stützt sich zunächst auf die im steten Wachsen sich weiter vollziehende wahre Erkenntnis der Meisterwerke früherer Zeit und auf die rückhaltlose Hingabe, die den neueren und neuesten Schöpfungen von Bedeutung dargebracht wird.

Für die volle Würdigung der älteren Tonwerke haben nicht nur die in den 1830er Jahren begonnenen Neuausgaben derselben, sondern namentlich auch die Gründung der Bach- und Händelvereine erfolgreich gewirkt. Das 100jährige Todesjahr beider Heroen 1850 und 1859, das die Veranlassung zu dem Neudruck ihrer monumentalen Schöpfungen in Gesamtausgaben gegeben, war gleichzeitig der Impuls zu ähnlichen für die andern Klassiker ins Leben getretenen Unternehmungen. Für Bach entfaltete man zunächst eine besondere Rührigkeit, denn es folgte im Laufe der Zeit auch der Neudruck der Werke der Komponisten vor der Zeit „Bach“, deren Zweck darin bestand, die prophetischen Hinweise, die diese Zeit vor Bach auf den großen Sebastian gegeben, mit voller Bestimmtheit darzulegen. Die glühende Begeisterung, die nicht nur die Historiker, vielmehr auch die Musiker von Bedeutung der Vor-Bachschen Zeit, wie dem Meister selbst darbrachten, fand einstimmige Rückwirkung auf alles, was die Zeit eines Palestrina, Lasso, Schütz und andere wie die spätere, ausgehend von der Wiener Trias, in der Erkenntnis des Idealen gebracht.

Für die allgemeine Verbreitung der Sckọ̈pfungen Bachs haben die von der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts an, ins Leben getretenen Bachvereine außerordentlich gewirkt. Heute ist ihre Zahl eine nicht unbeträchtliche und erstreckt sich bis 1911 auf Leipzig, Heidelberg, Göttingen, Posen, Wiesbaden, Köthen, Karlsruhe, Flensburg usw. In Königsberg ist der Bachverein mit einem Brahmsverein verbunden. Die schon in Hamburg 1855 von F. von Roda und G. Armbrust gegründete Bachgesellschaft, die von 1872—1898 unter A. Mehrkens stand, löste sich nach dessen Rücktritt wieder auf.

Für das Verständnis der Werke Händels vollzog sich die Erkenntnis trotz der durch Gervinus und Chrysander ins Leben gerufenen „Händelgesellschaft“, die ebenfalls in Verbindung mit dem Neudruck der Veröffentlichung seiner gesamten Schöpfungen stand, eigentümlicherweise nicht in gleicher Rührigkeit. Eine solche trat erst in den 1870er und 1880er Jahren ein. Es wurde, und dies nicht mit Unrecht, behauptet, daß die ganze Musik, die ältere, sich auf die Zeit Bach und Händel, die neuere sich auf die Zeit Beethoven stützt. Dieser weite Gesichtspunkt ist auch heute noch der gleiche geblieben, und

rechtfertigt die ernste Befürwortung dieser Koryphäen der Tonkunst.

Die Bearbeitung der älteren Werke, wie sie unerläßlich für deren stilvolle Wiedergabe ist, fand erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ihre maßgebend künstlerische Erledigung. Vielfach hatte schon früher dies wichtige Thema die Dirigenten naturgemäß zu eigenen Arbeiten angeregt, doch wurden die meisten von ihnen irre geleitet durch das Bestreben, den Meisterwerken, deren Niederschrift in vielen Teilen nur skizzenhaft gegeben, Selbständiges aufnötigen zu müssen. Leider wurde aber hierbei nicht immer im Nachschaffen der Stilweise der Komponisten entsprochen, und so erschien manches ältere Werk mit modernem Aufputz. Ohne hier auf alle einzugehen, die, angefangen mit Mozart und J. Adam Hiller, sich der Bearbeitung mit mehr oder weniger künstlerischem Geschick hingegeben, sei nur bemerkt, daß in bezug auf Händel am meisten gesündigt wurde. Die Reform Chrysanders, die lange vorbereitet erst Ende der 1880er Jahre maßgebend für die künstlerische Ausführung Händels geworden, hat allen neueren Bearbeitern die zutreffenden Fingerzeige auch für die anderen Meister gegeben, und so steht jetzt überall der Bearbeiter auf der geforderten Höhe, um mitwirkend bei der, dem Original entsprechenden Ausführung des Kunstwerkes das Seine beitragen zu können. Die vom Verfasser 1900 in der Vierteljahrsschrift (Breitkopf & Härtel) veröffentlichte Statistik der Händel-Aufführungen nach Chrysander lehrt, daß von 1895 bis 1900 nacheinander 10 Werke Händels in dieser Bearbeitung der Chorliteratur neu geschenkt wurden. Von den in den fünf Jahren stattgefundenen Aufführungen (eine Deborah-Aufführung fand schon 1889 statt) fielen 19 auf den „Messias", sechs auf „Esther", sechs auf „Acis und Galatea", je vier auf „Herakles", „Israel in Ägypten" und „Judas Maccabäus", drei auf „Jubilate", zwei auf „Saul" und eine auf die „Cäcilien-Ode". Unter den 25 Städten, die sich durch die Aufführungen ehrten, steht Hamburg voran; ihm folgten mit sieben Leipzig, mit sechs Mainz, mit vier Augsburg, Barmen und Köln, mit drei Bonn und Frankfurt a. M., mit zwei Bergedorf, Berlin, Düsseldorf, München und Wien. Je eine Aufführung erlebten Aachen, Basel, Cöthen, Crefeld, Dresden, Emden, Hanau, Heidelberg, Kiel, Nordhausen, Rotterdam und Stade. Um Erstaufführungen haben sich Hamburg, Augsburg, Köln, Leipzig und Mainz verdient gemacht. Bis Juni 1900 betrug die Gesamtzahl 63. Die weitere Statistik wird eine noch größere Gesamtzahl ergeben, nicht nur in bezug auf die größere Zeitdauer, sondern auch im Hinblick auf die reicher sich vollziehende Vorführung dieser einzig maßgebenden Bearbeitung, die sich nicht nur auf die genannten, vielmehr noch auf andere oratorische Werke Händels erstreckt.

Die neben der Vorführung der klassischen Werke überreiche Pflege der zeitgenössischen Komponisten konnte nur dazu beitragen, das Gesamtwerk, das die klassische Zeit gebracht, zu befestigen und im Hinblick hierauf die Stellung klarzulegen, die einzelne hervorragende, neuere Komponisten für sich beanspruchen.

Alle Bestrebungen, so vielseitig sich dieselben auch geltend machen, haben es jedoch noch nicht herbeigeführt, daß die Komponisten des 19. Jahrhunderts überall in der Befürwortung des gregorianischen Gesanges und des lutherischen Chorals (diesen beiden ältesten, auf volkstümlichen Boden erwachsenen Überlieferungen der katholischen und protestantischen Musik) das wahre Wesen der Kirchenmusik als Hauptprinzip gelten ließen. Außerordentlich viel ist für dieses Erkennen geschehen, aber unendlich viel ist noch für die Aufrechthaltung des kirchlichen Stils und dessen Pflege zu tun. Daß die Zeit von 1880 an in der Komposition nur verhältnismäßig wenig wirkliche Kirchenmusik brachte und die moderne Richtung, wenn diese sich auf Früheres stützt, dabei oft divergierende Bahnen betritt, findet ihren Grund in der wesentlich verschiedenen religiösen Anschauung.

Von den vielen Ursachen, die das heute so wenig einheitliche Bild der verschiedenartigen religiösen Auffassung geben, sei nur auf eine der wesentlichsten hingewiesen. Unter diesen ist zunächst ein Hauptmoment des Verfalls der Liturgie im 19. Jahrhundert zu erblicken. Es ist eine unbestrittene Forderung, daß die Liturgie in ihrer Entwicklung im engen Konnex mit Kirche und Schule stehen soll. Datiert doch ihre Entwicklung von der Zeit, in der sich nach und nach die Figuralmusik von der Kantate schied. Durch letztere mußte sie jedoch an ihrer Selbständigkeit Einbuße erfahren. Heute nun fehlt es in der protestantischen Kirche noch bedenklich an liturgisch-musikalischen Seminaren. Auch dürfte, und dies ist nicht unwesentlich, die theologische Lehre an den Universitäten, in der den Studierenden nur verschwindend wenig über die Entwicklung und Weiterbildung der katholischen und protestantischen Kirchenmusik zur Erkenntnis gebracht wird, dazu beigetragen haben, daß die Liturgie auf weitere Abwege gekommen und daher eine Reorganisation dieser sehnlichst zu erhoffen ist. Höchst erfreulich diesen Mißständen gegenüber ist die Wiedererweckung der liturgischen Andachten aus der Zeit Bachs bei den deutschen Bachfesten, die von 1901 an in Berlin, Leipzig, Eisenach, Chemnitz und Duisburg abgehalten wurden. Wenn auch der Geistliche nicht Musiker von Profession sein kann, so sollte er doch in seiner Auffassung der kirchlichen Tonkunst soweit musikalisch gebildet sein, daß er das Rechte in der Kirchenmusik von dem Unrichtigen zu unterscheiden vermag. Dies ist aber namentlich in der protestantischen Kirche nur in verhältnismäßig wenigen Fällen vorhanden,

und so steht er oft im Konflikt mit dem eingehender unterrichteten Leiter des Kirchenchors. Höchst verdienstlich ist die Veröffentlichung R. von Liliencrons im Verein mit H. van Eyken einer „Chorordnung für die Sonn- und Festtage des evangelischen Kirchenjahres". Das vier Bände umfassende Werk, dessen letzter Teil 1905 erschien, stellt sich die Aufgabe, eine grundlegende Änderung im Chorgesang der evangelischen Kirche vorzuschlagen. Wie sich in der katholischen Kirche aus der Natur der Sache heraus, mit der Entwicklung einer organisch fest gefügten Liturgie, das Bedürfnis nach einer musikalischen Belebung der zum Kirchendienst gefügten Bibelsprache einstellen mußte, so hat auch Luther der neu gebildeten Liturgie in der evangelischen Kirche, einen Kirchengesang geschaffen. Indem er aber hierbei ein besonderes Gewicht auf das dem Volke durch das Volkslied nahestehende Kirchenlied legte und namentlich in Dorfgemeinden mit einfacheren Formen dem Kirchenlied liturgischen Charakter erteilte, verdrängte Luther hier den eigentlichen liturgischen Gesang. An die Stelle der Texte des „De tempore", d. h. der auf den jeweiligen Kirchentag fallenden Bibeltexte der Liturgie, traten nun die Kirchenlieder. Diese fehlten dann auch nicht in größeren Kirchen mit reicheren Formen, wo sich aber wieder ein mehr liturgischer Kirchendienst entfaltete. Während sich bei dieser Buntscheckigkeit immerhin eine reiche Choralmusik entwickelte und in den Werken von Burgk, Osiander, Gesius, Vulpius, Haßler, Schein, Eccard usw. bis J. S. Bach mehr oder weniger ein auf den bestimmten Kirchentag zugeschnittener Text von Evangelien, Kirchenliedern und Bibelsprüchen in Musik gesetzt ist, trat nachher mit dem Pietismus und seiner Liederseligkeit wie mit dem Rationalismus und seiner Geringschätzung der nicht genügend verstandesgemäßen liturgischen Elemente ein Zustand ein, der noch weniger ein organisches Gebilde auf musikalisch liturgischer Grundlage war, als der von Luther für die Bauern geschaffene Kirchendienst mit seiner praktischen Bevorzugung des Kirchenliedes. Die Bestrebungen Felix Mendelssohns (der von Friedrich Wilhelm IV. berufen wurde), Schöberleins, Kliefotts und Kades usw. konnten nicht zu durchdringenden Erfolgen führen, weil sie das oberste Gesetz für alle echte Kirchenmusik nicht richtig erkannt hatten, nämlich, den schon erwähnten „De tempore"-Charakter. Sobald dieser Charakter fehlt, mag man von Kirchenmusik sprechen, aber nicht von Kirchendienst, und um dessen Wiederherstellung und Entwicklung, besonders um seine musikalische Belebung handelt es sich in dem Werke von Liliencron.

Es ist das Verdienst der evangelischen Kirche Bayerns, zuerst den allein richtigen Weg erkannt und seit 1856 praktisch betreten zu haben. Diesem Vorgehen folgten die meisten deutschen Kirchenprovinzen. Während von Bayern ausgehend, eine verbesserte Agende zur Anwendung gekommen ist, die es aber dem Geschmack und Belieben des Pfarrers und Kantors überläßt, eine dem Hörer oft unbekannte Musik zu wählen, hat sich Liliencron das hervorragende Verdienst erworben, eine vollständige, die liturgische Einfassung und die größere Chormusik berücksichtigende Chorordnung ausgearbeitet zu haben. Durch die Unabänderlichkeit von Text und Musik wird die Gemeinde damit vertraut und kann sich wirklich erbauen. Drei Punkte in der „Chorordnung": Eingang, Chorlied und Altarspruch, verdienen besondere Beachtung und sind als ein großer Schritt in der Fortentwicklung der gegenwärtigen Liturgie anzusehen. Sie sind veranlaßt durch ein in langem kirchlichem Leben entstandenes Bedürfnis nach Läuterung der Kirchenmusik und sind das Resultat langjähriger geschichtlicher Forschungen, sowohl kirchlicher wie musikalischer und eingehender praktischer Erwägungen. Nicht als Schmuck nach augenblicklichem Belieben sind sie dem bestehenden beigefügt, sondern gewissermaßen aus dem sich vollziehenden Entwicklungsgang von Kirche und Religion heraus geboren. Die genannten Einfügungen ergaben sich beim Studium des Gegenstandes als naturgemäße Entwicklung des Gottesdienstes und in ihren Einzelheiten nach dem Charakter der jedesmaligen Kirchentage. Dem neuen Entwurf ist im allgemeinen die neue Agende für die altpreußischen Provinzen zugrunde gelegt. Der „Eingang" entspricht dem altkirchlichen Introitus, während in dem „Chorlied" etwas Neues von Liliencron geschaffen ist. In der heutigen Liturgie klafft zwischen der Epistel und dem Glaubensbekenntnis eine Lücke, die durch Wegfall des Graduale, bestehend aus Psalmenversen (zwei Halleluja mit kurzen Psalmenversen und abschließendem Halleluja) entstanden ist. Da man die Lücke empfand, versuchte man es mit Verschiedenem, vom de tempore gewählten Kirchenlied bis zur freien Musikdichtung, sich darüber hinwegzutäuschen; die letzte dieser Art ist die Kirchenkantate J. S. Bachs, die aber den de tempore-Charakter bewahrt. Nach Bach folgt dann Öde im Kirchengesang. Im Gegensatz zu dem, ohne Rücksicht auf eine Liturgie gepflegten „Motettensingen" will Liliencron nun den vierstimmigen Choral benutzen, der auch die J. S. Bachsche Kantate abschließt, in dem er eine neue Hymnenform sieht, zu der das Luthersche Gemeindelied durch die Reihe der Meister bis Bach geworden ist. Eingang, Chorlied, sowie der, nach der Predigt und vor der Altarliturgie an Stelle des bisherigen Gesanges einzusetzende Altarspruch sind im Gegensatz zum Gemeindegesang vom Chor zu singen und zwar einstimmig, bei geringeren oder fehlenden Chormitteln, wobei dann die Orgel den vierstimmigen Satz übernimmt; die Texte bleiben und dienen auch so noch jeder

Gemeinde zur Erbauung. Wo auch das nicht möglich ist, tritt der Geistliche sprechend an die Stelle des Chors. Mit diesem Entwurf, dessen textlicher Teil nach Analogie des englischen Prayerbook der Gemeinde als „Kirchenbuch“ gegeben werden soll, will der Verfasser nur die energische Anregung zu einer Neubelebung der reicheren Liturgie der alten Kirche geben, indem er mit seinen, aus der geschichtlichen Forschung sich ergebenden Texten eine das ganze Deutsche Reich betreffende liturgische Grundlage schafft. Ebenso will van Eyken, der Schöpfer des musikalischen Teils, nichts anderes als den Weg weisen, wie eine unserem heutigen Empfinden entsprechende stilgerechte Kirchenmusik geartet sein muß, um für den Kirchendienst liturgisch festgelegte brauchbare Tonsätze zu schaffen. Für diesen Zweck konnte es sich aber nicht einfach darum handeln, aus den gewaltigen Schöpfungen auf dem Gebiete der Kirchenmusik vom gregorianischen Choral bis Bach und etwa aus den für das jetzige Unternehmen als Vorarbeiten zu betrachtenden Werken der genannten Schöberlein usw. das Material auszuwählen, sondern man mußte, wenn etwas wie aus einem Guß geschaffen werden sollte, unter den leitenden Gesichtspunkten des Textes und dem vom eigentlichen Schöpfer durchgeführten Gedanken, aus der vorhandenen klassischen Kirchenmusik Neues schaffen, bis es einem zweiten J. S. Bach gelingen würde, durch wirklich neu inspirierte liturgische Kirchenmusik den Kirchendienst dem Ideal zuzuführen. Die vorliegende Musik ist nun im obigen Sinne in der Hauptsache eine Neuschöpfung van Eykens, des anerkannt vorzüglichen Schülers der verewigten v. Herzogenberg. van Eyken sagt: „es würde mir sogar nachträglich schwer fallen, überall nachzuweisen, wo das Nachschaffen aufhört und die eigene Erfindung einsetzt; die Frage der Herkunft bleibt deshalb am besten ganz außer Betracht“, und in seinem Vorwort zum vierten Band heißt es: „Schon im zweiten Bande schöpfte ich das motivische Material nur zum geringsten Teil aus dem gregorianischen Choral, im dritten und vierten sind aber alle mit meinem Namen gedeckten Sätze von mir frei erfunden.“ Neben diesen Arbeiten, an denen van Eykens Schüler, der Oberleutnant Georg Meßner, mit zahlreichen Schöpfungen beteiligt ist, sind namentlich noch Einfügungen vorhandener Gesänge von großen Meistern gemacht, die überall unter Wahrung des Originals für den gegenwärtigen Zweck eingerichtet wurden. Nach denselben Gesichtspunkten eines liturgisch geschlossenen Ausbaues und einer de tempore getroffenen Text- und Musikauswahl, wie es für das Schema des Hauptgottesdienstes geschehen, ist von den Verfassern auch der „Nebengottesdienst“ (Vespern und Motetten) textlich und musikalisch bearbeitet worden. Außer der Verwertung der alten Musik soll auch der zeitgenössischen die Kirche geöffnet sein. Es soll durch dies Unternehmen der Kirchendienst dem Belieben des Einzelnen entzogen und mit dem „Kirchenbuch“ dem Kirchengänger ein sicherer Halt gegeben, aber weder textlich noch musikalisch ein Dogma aufgestellt, sondern ihm nur die erste abgeschlossene Grundlage zuteil werden, „die aber dem allmählichen Erstarren verfallen würde, wenn wir sie der Leben weckenden und schaffenden Kraft der sich immer neu entfaltenden Kunst entziehen wollten“. Liliencron legt besonderes Gewicht darauf, daß diese Chorordnung in ihrer Einheit übernommen werde, und daß man sich nicht lange und ängstlich mit der Frage aufhalte, ob einzelnes vielleicht hätte besser sein können, wenn nur das ganze Werk für gut befunden werde. „Ich vertraue und baue fest darauf, daß beim Leuchten des Ziels die berufene und kraftvolle Hand nicht fehlen wird, und daß sie sich erheben werde, um die Gedanken zur Tat umzusetzen zur Ehre Gottes und unserer Kirche zum Heil!“ Die Auswahl der Bearbeitungen von Originalen älterer Meister durch van Eyken, und die eingefügten eigenen Kompositionen sind im hohen Grade interessant.

(Forts. folgt.)

# Joseph Marx.

Von **Eugen Segnitz**.

Es wird nicht lang mehr dauern, so werden viele einander fragen: „Was dünket Euch um *Joseph Marx?*“ Und ich glaube auch, der und jene Beckenesser wird unwillig vor sich hinknurren: „Wer ist der Mensch?“

Nach einem Worte Diderots ist der Accent die Pflanzschule der Melodie. In diesem Sinne ist er bei Joseph Marx das schaffende Prinzip, zu dem sich wahrhaft blühende Phantasie und ungewöhnlich starke Erfindungskraft gesellen. Der hervorragend musikalisch-melodische Gehalt dieser Lieder und Gesänge bildet vorzugsweise ihr Charakteristikum und unterscheidet sie von hundert anderen des heutigen Tags, die als Sprachgesang mehr deklamiert als gesungen werden.

Soviel sich über die künstlerischen Emanationen des Innenlebens Joseph Marx' sagen und schreiben ließe, so wenig ist von seinem äußeren Lebensgange mitzuteilen. Als Sohn eines praktischen Arztes, in dessen Adern deutsches und italienisches Blut floß, 1882 zu Graz geboren, wandte sich Marx beizeiten der Musik zu, studierte Philosophie, schrieb treff-

liche Abhandlungen über das Wesen der Tonalität, promovierte zum Dr. phil. und bildete sich zu einem ausgezeichneten Klavier- und Orgelspieler aus. Ganz in aller Stille aber komponierte Marx Werk auf Werk und ließ es im Schreibtisch liegen, da ihm die Wut nach der Öffentlichkeit völlig fremd war. Wie die Fama raunt, schrieb Marx Orgelchorvorspiele, Chaconnen und Studien, sodann auch einige hundert Lieder, Quartettmusik und Sinfonien. Eine wahre Wundererscheinung in der Komponistenwelt von heute! ein musikalischer Autor, der Zeit hat zu warten, bis seine Werke im Druck vorliegen! Im Rahmen des Konzertes eines Dilettantenvereines in Graz wurden zum ersten Male Kompositionen von Joseph Marx aufgeführt und unfreiwillig beinahe, schon mehr gezwungen, betrat der junge Künstler das Podium. Er verließ es an jenem Abend als stürmisch proklamierte Lokalgröße der steyermärkischen Hauptstadt. Aber wohl scheint die Zeit gekommen, daß man auch „draußen im Reich" Notiz nehme von dem neuen Lyriker und ihm neben den besten seiner Art einen Platz einräume und gönne. Nur geize der Künstler nicht länger mit seinen hintangehaltenen Schätzen, sondern teile sie uns mit!



Eine „erste Folge" von 28 Liedern und Gesängen liegt vor uns. Mit einem Male tut sich darin vor dem erstaunten Auge und Ohr beinahe ganz unvermutet eine wahre Überfülle lyrischen Reichtums auf. Das sind ganz wunderbare Sachen, in denen sich das Hervortreten des inneren Menschen als eigene, wahre und bodenständige Kunst erweist und offenbart. Sehnsucht und Ahnung vereinigen sich in diesen Kompositionen und der künstlerische Lebenstrieb wird zur Schönheit selbst. Zwei Pole sind es, die das Streben und die Arbeit eines Joseph Marx bestimmen — die Natur und der Mensch. Sie geben Inhalt, Kolorit, Charakter, Stimmung. Viele dieser Lieder und Gesänge verraten ein fast peinlich genaues Studium der menschlichen Seele, ihres Hoffens und Fürchtens, ihrer Wünsche und Abneigungen. Aber in der musikalich-künstlerischen Darstellung aller solcher psychischen Vorgänge findet sich nichts Grüblerisches oder künstlich Gemachtes, sondern vielmehr die intuitive Erkenntnis und Gewißheit jenes so überaus merkwürdigen Vielerlei, aus dem nun einmal der Mensch von heute besteht. Und die andere Seite dieser Kompositionen kennzeichnet sich als Sehnsucht nach der Natur, ihrer Größe und Abgeschiedenheit, Ruhe und Schönheit. Hier sind es die ganz eigenartigen Zusammenklänge, die sich ergeben aus der Naturstimmung und dem menschlichen Empfängnisvermögen, sowie die Verhältnisse aus denen der Mensch als natürliches Produkt hervorgeht, die den musikalischen Poeten anziehen und zu durchaus originellem Schaffen antreiben. Man geht kaum zu weit, wenn man den jungen Grazer Tonkünstler in diesen Gesängen und Liedern als musikalischen Landschaftsschilderer unmittelbar neben seinen Landsmann, den österreichischen Dichter Adalbert Stifter stellt. Zu alledem kommt noch, daß in Joseph Marx' Musik sich die Melodie in echter Schönheit und Gewichtigkeit behauptet trotz der scharfen und ausgezeichnet gelungenen Charakteristik aller Einzelheiten. Und mit der Melodie geht bei Marx die vortrefflich gearbeitete, durch reiches und vielfarbiges Klangkolorit gehobene Pianofortebegleitung stets Hand in Hand. Sie ist, wie in so vielen Liedern moderner Tonkünstler, teilweise wohl orchestral empfunden, aber doch aus der Wesenseigentümlichkeit des Instruments heraus gedacht und geschrieben. Sie trägt und stützt die Singstimmen und geht andernteils doch auch wieder ganz selbständig ihren Weg allein. Was auch immer Joseph Marx schrieb, ist unverfälschte, aus einem vollen Dichterherzen hervorquellende Lyrik.

Wie schon erwähnt, es ist als ob der Pantheismus der Natur und des Lebens in Joseph Marx' Lyrik seinen musikalischen Niederschlag fände. Gleich das erste der 28 Lieder, die Barcarole (Schack) bezeugt dies. Wundervoll, größer fast als der poetische ist der spezifisch musikalische Stimmungszauber, den der Tondichter hier wachruft; es gleißt, und glänzt in dieser wellenförmig sanft auf- und absteigenden Melodie und die harmonisch so fein gewählten Akkordreihen strahlen eine intensive Wärme aus, die zunimmt, wo sich der Wort- und der Tondichter von der Natur abwenden und der Geliebten zuneigen. Fein wie Spinnengewebe ist (Eichendorffs) Elfenlied — ein Stückchen auserwähltester und zartest empfundener Tonromantik; von tief gesättigter Farbenschönheit (Greifs) Hochsommernacht; gegen das Ende hin sich in großer Gefühlssteigerung ausweitend, und von entzückendem Stimmungsreiz das Japanische Regenlied, das die nie endende Liebe des Mädchens in Parallele stellt mit dem endlos vom Himmel träufenden Schnee und Regen. Melancholisch erklingen die „Windräder" (Falke), als deren Melodie Marx eine echte Dämmerungsweise erfand, der eine außerordentlich subtil gearbeitete Pianofortebegleitung als instrumentale Grundlage dient. Einige andere Gesänge stimmen das Lob der Jahreszeiten an. Anmutig naiv erklingt ihm Uhlands „Lob des Frühlings", zu den schönsten Liedern gehört jenes der „Maienblüten" (Jacobowski) mit

seiner breiten Melodie und dem gesteigerten Affekt, der sich in dem Ausblick auf das Kommende musikalisch so herrlich und frei in seiner Musik ausdrückt. Weit einfacher gehalten in Ton und Weise ist (Geibels) „Sommerlied“, von munterer Frische und aufs neue die Gleichheit im Werden und Vergehen des Menschen- und Naturlebens musikalisch illustrierend. Als vollendete, in Töne umgesetzte landschaftliche Skizze darf das Mörickesche Lied „Septembermorgen“ gelten, das mit Wärme und dichterisch hochfliegendem Schwung die Schönheit der Natur erhebt und preist. — Wegen besonderer Eigenart seien noch drei Lieder (aus Albert Girauds Zyklus „Pierrot lunair“) hier genannt, in denen der Komponist wieder eine intuitive Kenntnis des Menschenlebens und der Natur offenbart und den Gedichten gleichsam erst mittelst der Musik ihre ausgesprochene Vollendung gibt. Diese drei Poemata, „Die Violine“, „Pierrot Dandy“ und „Valse de Chopin“, entstammen ein und demselben Stimmungskreise, in dem mysteriöse Geschehnisse und Momente Gestalt gewinnen möchten. Marx' musikalische Lyrik folgt dem Vordichter nicht allein, sondern verdichtet seine Gedanken, macht sie faßlich und hält sie fest, wo sie ins Schemenhafte und Schrankenlose zu entweichen drohen.

Es „blieb ein Trost in Nacht und Grauen, das sind die Frauen und die Musik“ ruft Alfred de Musset einmal aus. So wird auch Joseph Marx als geborener Lyriker zum Sänger Frauenlob. Aber uns dünkt, er wird es auf seine Weise. Denn wie er auch singt und sagt von Weibes Wonne und Wert — immer scheint das „Castum esse decet poetam“ des Catullus hier die gebietende Richtschnur abzugeben. In allen denjenigen Liedern, die nachstehend kurz zu charakterisieren sind, verbindet sich sinnliche Wärme mit idealisierender Geisteshöhe, macht sich neben voller Lebensbejahung und Daseinserfüllung eine Art präraffaelitischen Zugs auf sympathischste Weise geltend. Joseph Marx' durchaus aristokratische Kunst fördert hier die Melodie der Seele ans Licht; sie gibt keiner emphatischen Übertreibung Raum, bringt jedoch die Emphase der dichterischen Vision hervor, die im Weib einfach das Schöne erkennt, feiert und in hohem Ton besingt. So bildet Mussets „Lied“ gleichsam den kurzen, aber nachdrücklichen Prolog dieser Liederserie, die wahre Perlen echter Lyrik darbietet. Aufs Tiefste empfunden scheint uns das chinesische „Ein junger Dichter denkt an die Geliebte“ zu sein, von jugendlich frischem Reize (Geibels) neugriechisches Mädchenlied und von wunderbar berührender Keuschheit das „Sonnenland“ (Anna Ritter). Mit dem Glutschein tiefroter Rosen identifiziert sich das verhaltene, sich selbst kaum bewußt werdende „Und gestern hat er mir Rosen gebracht“ (Th. Lingen), in dem die Musik an sich mehr eingesteht als es Worte aus Mägdleins Mund wohl vermögen; Innigkeit und schelmische Zärtlichkeit bekundet die entzückende „Frage und Antwort“; traumverloren („chopinisierend“, wie der Komponist selbst die Vortragsweise kennzeichnet) erklingt das stille Lied „Wie einst“ (Ella Triebnigg) und auf fein humorvolle Art läßt der Grazer Tonpoet die „Warnung“ ergehen an die Mädel, vor Männern wohl auf der Hut zu sein. Von irdischer Liebe wendet sich der Lyriker zur himmlischen, wofür das schöne, durch seine stille Melodik ausgezeichnete Marienlied und (Ada Christens) „Christbaum“ mit dem heimlichen Hineinklingen des altvertrauten Weihnachtsliedes beredtes Zeugnis ablegen. — Vollkräftige, ja erhabene Töne schlägt Marx in der Komposition von P. Heyses „Hat dich die Liebe berührt“ und Falkes „Gebet“ an; durchaus stark empfundene und männliche Musik individuellster Färbung und Sprache. Und ein dunkel düsterer Mollakkord klingt aus der Vertonung des Platenschen „O süßer Tod“ entgegen — mitten im Leben die Bereitschaft zum Abscheiden erkennen gebend.

Eine „zweite Folge“ Marxscher Lieder und Gesänge ist im Erscheinen begriffen. Mehrere von diesen (neun) Ton- und Wortdichtungen sind nochmals melancholisch verträumter Natur. So die resignierende „Bitte“ (H. Hesse), die wunderbar schön vertonte „Erinnerung“ Eichendorffs; dann das schwer auftretende „An einem Herbstwald“ (W. v. Hartlieb), das so nachdenkliche „Rauch“ (H. Bartsch) und das trübsinnige Regenlied P. Verlaines. Tiefer Lebens- und Liebessehnsucht lieh Marx bewegliche und herzeindringende Töne in (v. Hartliebs) „Lied eines Mädchens“ und erweiterte den oben erwähnten Giraud-Zyklus mit dem ganz eigenartigen Tonpoem vom Liebesleid der Colombine, das „von des Mondlichts bleichen Blüten“ singt. Des alten biedern Christian Weises Humor klingt musikalischerseits in der höchst charakteristischen Behandlung seines „Bescheidenen Schäfers“ restlos wider. Auch hier offenbart Marx, wie zuvor in der „Warnung“, einen mannigfacher Schattierung fähigen Humor, der eine ganz unwiderstehliche Anziehungskraft ausübt.

Wir sind am Ende mit unserer Schilderung. Wenigstens für dieses eine, erstemal. Denn noch manches Werk liegt eingeschlossen im Pulte des Grazer Tonmeisters, der sich so zurückhält und so weniges und dieses auch nur zögernd aus der fleißig schaffenden Hand gibt und der Öffentlichkeit überläßt. So wäre denn wohlbegründete Aussicht vorhanden, in absehbarer Zeit wieder von Joseph Marx und seinen Werken zu reden. Denn je weniger ein Künstler, wie eben dieser, von sich selbst spricht, desto offener und nachhaltiger dürfen andere über ihn sprechen, denen seine Werke nach längerem Studium lieb und wert wurden.

# Herder und die Musik.

Von **Eugen Segnitz**.

Dem Kunstästhetiker *Herder*, dessen gewaltig umfassender, in Höhen und Tiefen strebender Geist, dessen mit feinstem Empfinden begabte Seele in der Musik die Poesie und in der Poesie die Musik suchte und fand, schwebte bereits sicher das vor, was eine Reihe von Jahrzehnten nach ihm unter dem Begriff des Gesamtkunstwerks zusammengefafst wurde. Er, der so viel musikalisches Feingehör für Vers und Rhythmus besafs, der auf poetischer Seite zu den „Ordnern des Klangs" im spezifisch musikalischen Sinne gehörte — Herder war es auch, der gegen Goethes hellenisierende Richtung, und Schillers, auf das Weltbürgertum gerichtete Tendenz, gegen den Weimarer Klassizismus die nordische Geschichte und Mythologie vertrat, deren Bedeutung und Wert hervorhob, ihr Studium und ihre Ausnutzung für künstlerische Zwecke empfahl. Als letzte Arbeit schrieb Herder kurz vor seinem, am 18. Dezember 1803 erfolgten Tode den Aufsatz: „Zutritt der nordischen Mythologie zur neueren Dichtkunst." Er macht darin aufmerksam auf die Literatur der Runen, auf die ältere und jüngere Edda und hebt bedeutend hervor, dafs nur in der Anwendung jede Sage ihren Wert finde und gerade die nordische Mythologie unserer Sprache näher verwandt, die Helden, von denen sie redet, Brüder unserer Vorfahren, und die Taten, ja das Klima der Ultima Thule unserem germanischen Genius ebenso eng verwandt seien. Dringend empfahl Herder die Untersuchung jener alten Fabellehre, die als Kosmogonie und Naturansicht in der nordischen Sprache selbst liegt. Inständig wies er hier auf die durchaus notwendige Kenntnis des Kultus und der Begriffslehre des Nordlandes hin. Die Darstellung der nordischen Götterlehre aber nannte Herder eine Reise nach Weisheit und Belehrung über die damals wichtigsten Fragen, nach jenem Wissen, das mit der Götterdämmerung, dem völligen Vergehen der altnordischen Welt, sein Ende nimmt. „Und obgleich seit Leibniz das ganze Jahrhundert hinab es an einzelnen Gelehrten nicht gefehlt hat, die dies Studium, einen Abrifs des Nationalwissens, trieben, so wird das angetretene Jahrhundert auch noch zu suchen, zu finden, zu wünschen, zu hoffen haben."

Zwei deutsche Gelehrte beschritten den von Herder gezeigten Weg. *Jakob Grimm* und *Karl Simrock* schufen ihre grundlegenden Werke und stellten das Wesen und die Entwicklung der deutschen Mythologie dar. Gleich Jean Paul aber wurde Johann Gottfried Herder der Prophet einer neuen Zeit und Kunstrichtung. Im Jahre 1802 schrieb er die denkwürdigen Worte nieder:

„Der Fortgang dieses Jahrhunderts wird uns auf einen Mann führen, der, diesen Trödelkram wertloser Töne verachtend, die Notwendigkeit einer innigsten Verknüpfung rein menschlicher Empfindung und der Fabel selbst mit seinen Tönen einsah. Von jener Herrscherhöhe, auf welcher sich der gemeine Musiker brüstet, dafs die Poesie seiner Kunst diene, stieg er hinab und liefs, soweit es der Geschmack der Nation, für die er in Tönen dichtete, zuliefs, den Worten die Empfindung, der Handlung selbst seine Töne nur dienen. Er hat Nacheiferer, und vielleicht eifert ihm bald jemand vor. Dafs er nämlich die ganze Bude des zerschnittenen und zerfetzten Opernklingklangs umwerfe und ein Odeon aufrichte, ein zusammenhängendes lyrisches Gebäude, in welchem Poesie, Musik, Aktion, Dekoration eins sind."

Herders Prophezeiung sollte sich erfüllen. Elf Jahre darnach (1813) wurde *Richard Wagner* geboren, zwei Menschenalter später das von Herder im Geiste erschaute „Odeon", das Festspielhaus auf dem Hügel von Bayreuth, eingeweiht. Denn eine künstlerische Neu- und Umgestaltung der altnordischen Göttermythen und Heldensagen gab Wagner als Nachfolger im Geiste Herders in seiner Trilogie „Der Ring des Nibelungen".

Unausgesetzt betont Herder die unbedingte Notwendigkeit des Zusammengehens von Poet und Musiker. Scharf verurteilt er die nichtigen Texte, deren Worte man nur seltenen Falls versteht, die ja oft auch nicht einmal des Verstehens überhaupt wert sind. „Der Tonkünstler glaubt sogar häufig, hierdurch für seine Kunst gewonnen zu haben, denn er darf seine Arien drehen und wenden nach Herzenslust; höchstens pafst er sie der Kehle an, die sie herwirbelt." So bleiben die Töne nur am Ohre haften, dringen nicht ins Herz und werden verschwendet an eine Persiflage alles Grofsen, Guten und Schönen. „Läfst der Tonkünstler sich gar hinreifsen, seiner musikalischen Drehbank zu Gefallen die Empfindungen zu zerstückeln, zu kauen und wiederzukauen, zu kandenzieren. Unmut erregt er statt Dank und Entzückung in unserer Seele!"

Auch für das Genre der Oper selbst tritt Herder als Apologet auf. Er weist hin auf die italienische Sprache, auf Dante, Petrarca, Ariost, Tasso und Guarini, in deren Poesien der Geist der Oper schon lange vor ihrem Auftreten geborgen war und künstlerisch gewirkt hatte. Die mit dem Wohlklang der Sprache in Verbindung gebrachte und von Geberden unterstützte Musik eröffnete der Poesie ein neues, weites Feld. So entstand die Oper, die sich an Gegenstände hielt, die zur Musik am fähigsten waren, ihr am bereitwilligsten entgegenkamen, an Szenen der Freude und Liebe.... Für alle Sinne wollte man ein Arkadien schaffen und in gemeinschaftlicher Freude sollte Auge und Ohr daran teilnehmen. Mit aller Energie verteidigt Herder die Oper und deren Wesensart gegen ihre Widersacher:

„Unnötigerweise hat man sich über dies Wunderbare der Oper gequält, wie Menschen an dergleichen Träumen der Un- und Übernatur Geschmack finden können. Sind wir im wirklichen Traum nicht ebensowohl in einer Zauberwelt? und wie wahr sind uns die Träume! Darf's also keine Kunst geben, die uns mit den schönsten Träumen aufs schönste auch wachend vergnüge? Einmal in eine Welt gesetzt, in der alles singt, alles tanzt, entspreche auch diese Welt ringsum dieser Gemütsart, sie bezaubere!"

Schon in seinen jungen Jahren fühlte sich Herder zu Theater und Oper mächtig hingezogen und liefs sie bedeutend auf sich einwirken. Er habe, meldet er aus Paris, das Theater betrachtet wie ein tableau parlant, und habe da Modulation, Mafs und Linien aber keine Kraft, Form und Ausdruck gefunden. Indem er die Bühne als Stätte der humanistischen Bildung anerkannte und pries, bedauerte er um so mehr ihren augenblicklichen Tiefstand. Herder äufsert hier Anschauungen, wie sie sich mit jenen unserer Tage kaum besser decken können. „Welche Schule der

Sitten ist in der Welt besser als Theater! Hier, wo Laster und Tugenden, Narren und Bösewichter, Tugendhafte und Helden in Person, im Bilde, im Leben, in Aktion, in Geschichte erscheinen! O, was für nützlichere Sache, als dem Theater mehr Illusion zu verschaffen! Wer das tut, der arbeitet für die Menschheit!"

Noch eine zweite, weit stärkere und ihres prononciert modernen Gepräges halber höchst bemerkenswerte Stelle darf hier zitiert werden: „Gehe ins Theater! erwarte einen Tartuffe, einen Misanthrop, einen Zayon! Dann gehe in die Kirche und erwarte eine frostige Predigt! Dann gehe in die Messe und erwarte nichts zu hören und zu sehen, als was du immer gesehen! Dann gehe ans Grab der Geneviève und falle nieder und erinnere dich ihrer Fratzentugenden: was hast du mehr?!"

Hier blies Herder eifrigst in Diderots Horn. Er, der spätere Weimarer Generalsuperintendent, wagte sogar die kühne Frage, wann denn die Zeit kommen werde, da man Klöster und Kanzeln zerstöre und das Theater säubern und „zu aller Illusion" bringen werde? Und weidlich zieht Herder in demselben Pariser Reisebriefe los gegen das Unwesen der französischen grofsen Oper, wo es „keine menschliche, rührende, fortreifsende" Liebe gibt, „nein, anständige wunderbare Liebe, einen excès de l'ardeur d'héros, objets des flammes mit attracts und charmes vainqueurs, Gefängnisse und Entführungen, lauter Roman- und Turnierheldenliebe, die so ganz nach dem Jahrhundert Ludwig XIV. schmeckt. . . . ."

Einmal, in den Briefen zur Beförderung der Humanität, spricht Herder geradezu den Gedanken aus, dafs das Menschengeschlecht durch die Musik humanisiert worden sei und auch noch in Zukunft humanisiert werde. So weist er auf die althellenischen Lyriker hin und auf Horaz, das feine Echo des Griechen, und spricht das Verlangen aus nach Kompositionen schöner Stellen aus den Werken lateinischer Poeten, denen „die Musik notwendig den eigentümlichen Schwung geben würde, der ihr bei unseren verbrauchten Sylbenmassen zu finden oft schwer wird." In der Folge weist Herder auch auf den Gesang der altchristlichen Hymnen hin, durch deren Inhalt die Musik allmählich andere Art und Weise empfing. Die individuelle Empfindung wiederzugeben mufste sie sich bescheiden, da sie hier einen grofsen Chor der Völker beleben, das Gefühl des Ewigen aussprechen und feierlich anbetender Stimmung Ausdruck verleihen sollte. In engem Anschlufs hieran zeigt dann Herder treffend, wie von da ab die Musik im Gegensatze zu früher schon eine herrschende Stellung einzunehmen begann, die Poesie ihr nur aber diente und als Drittes sich die, alle Stimmen zu einem wahrhaft künstlerischen Ganzen verbindende Harmonie ausbildete. Und so geht Herder den Weg weiter, den die Musik nahm, bis zu den Zeiten eines Marcello, Leo, Allegri, Palestrina, ja auch Händel (dessen Messias-Text er unter peinlich genauer Anpassung an die musikalische Komposition ins Deutsche übertrug —) und Bach.

Mit der Kirchenmusik beschäftigt sich Herder eingehend in dem Aufsatze: „Caecilia". Kirchenmusik ist zunächst und ganz notwendig Chorgesang und eng verwandt jenem Geiste, der den Psalmen innewohnt. Die gesamte Liturgie der römischen und griechischen Kirche ward nach und nach Gesang. Intonationen, Antiphonien, Psalmen, Hymnen und Doxologien folgten einander von musikalisch-poetischem Geiste getragen und aller Abwechslung und Veränderung fähig, die nur irgend in der weiten und reichen Sphäre ihres Inhalts liegt. Die Kirchenmusik soll nach Herder alle Teile des Gottesdienstes verbinden und ihre sinnliche Schönheit dem hohen geistigen Eindruck vermählen. Aber sie soll niemals den Versuch machen, dramatisch wirken oder Charaktere schildern zu wollen. Denn in der Kirche wird, im Gegensatze zu dem Theater, nichts dargestellt. „Es sind reine, unsichtbare Stimmen, die unmittelbar mit unserem Geist und Herz reden." Energisch aber plaidiert Herder dafür, dafs auch in der protestantischen Kirche der Musik wieder die ihr gebührende Stellung eingeräumt werde. Ein halbes Jahrhundert und länger aber sollte es dauern, bis diese seine Forderung endlich Erfüllung fand in der Errichtung der evangelischen Kirchenchorverbände.

Das lebhafteste Interesse für Ton und Wort, für Musik und Poesie, durchzieht Herders ganzes Leben. Wunderbare poetische Feinfühligkeit und erstaunliches Anempfindungstalent heben seine Übersetzungen auf das denklich höchste Niveau. Als Künstler handhabte er die Sprache, als Ästhet betrachtete er das Verhältnis der Künste zueinander und ihre gegenseitige Wechselwirkung aufeinander. Als Historiker endlich suchte er in den Künsten das jederzeit und jedem Lande besonders Eigentümliche zu ergründen. Eine so vielseitige, mit ganz aufsergewöhnlich starker Intuition begabte Natur wie die seinige konnte unmöglich teilnahmlos an der Musik vorübergehen. Zu den häuslichen Freuden im Herderschen Hause gehörte vornehmlich, möglichst täglich mehrstimmige Lieder zu singen. Und Herder leitete seine Gattin Caroline gern an, seine Lieblingslieder zu üben und vorzutragen. Aus dem Geiste der Harmonien trat ihm der Weltgeist entgegen und oft erwähnte er, er „höre der ganzen Schöpfung Lied, das Seelen fest an Seelen, zu Herzen Herzen zieht". So konnte Herder in der Legende „Die Orgel" den Namen dieses Instrumentes recht wohl ableiten von organum, als Anregerin und Beförderin vollster geistlicher Vereinigung, als Organ des Einen, der in Allem und Allen ruht und Gutes schafft.

Mit grofsem Nachdruck betonte Herder frühzeitig schon eines, was nach ihm den deutschen Romantikern weiter auszuführen beschieden sein sollte. Nämlich er erkannte, dafs die Musik mehr als nur klingende Form, dafs sie fähig und imstande sei, einem ganz bestimmten Ausdruck zu dienen. Nach ihm dichtet der Tonpoet, wenn er spielt und der echte Dichter singt, wenn er dichtet. Der Musik dienen Worte, Bewegungen und Tanz und alles dies, Modulation und Rhythmus, schliefst sie in sich ein. Die Grenzen der Musik, Malerei und Poesie fliefsen ineinander. Mit jeder dieser Künste aber ist ein neues Band der Geselligkeit, d. h. jenes gemeinschaftlichen Bedürfnisses geknüpft, ohne welches gebildete und künstlerisch empfängliche Menschen nicht mehr leben mögen. Viele freilich treten an die Kunst, insonderheit an die Musik, nur von aufsen heran. Sie nehmen sie in sich auf etwa wie der Schwamm, der, zufällig eben auf einer feuchten Stelle gewachsen, das Wasser aufsaugt. Auch jene, die als blofse Virtuosen und Reproduzenten die Kunst anderer Künstler, der Schaffenden, gebrauchen, will Herder nicht als Selbst-Künstler gelten lassen. Seiner strengen Auffassung nach ist der Schaffende allein Künstler, ja Mensch überhaupt. Herder sagt:

„Der, in dessen Seele sich eigene Gedanken erzeugen

und einen Körper sich bilden, er, der nicht mit dem Auge allein, sondern mit dem Geiste sieht, und nicht mit der Zunge, sondern mit der Seele bezeichnet, er, dem es gelingt, die Natur in ihrer Schöpfungsstätte zu belauschen, neue Merkmale ihrer Wirkungen auszuspähen und sie durch künstliche Werkzeuge zu einem menschlichen Zweck anzuwenden, — er ist der eigentliche Mensch, und, da er selten erscheint, ein Gott unter den Menschen."

Am treffendsten charakterisierte Goethe den einstigen Freund Johann Gottfried Herder und sein Verhältnis zu Poesie und Musik, zu Wort und Ton. Er sagt von ihm im „Maskenzug von 1818":

„Ein edler Mann, begierig, zu ergründen,
Wie überall des Menschen Sinn ersprießt,
Horcht in die Welt, so Ton als Wort zu finden,
Das tausendquellig durch die Länder fließt.
Die ältesten, die neusten Regionen,
Durchwandelt er und lauscht in allen Zonen."

# Lose Blätter.

## Carl von Holten

(geb. 26. Juli 1836 in Hamburg, gest. 19. Jan. 1912 in Altona).

Von Prof. Emil Krause.

Das Dahinscheiden des ebenso hervorragenden als verdienstvollen Künstlers hat nicht nur in der Doppelstadt Hamburg-Altona, wo er fast ausschliefslich gewirkt, sondern auch in weiten Musikkreisen allgemeine Teilnahme gefunden. War es auch v. Holten in einem Erdenwallen von fast 76 Jahren beschieden, ein volles Leben der ihn beglückenden Muse zu weihen, und sich als Apostel der Wahrheit in ihren Dienst zu stellen, empfindet man doch den Abschlufs einer Arbeit, die, wenn sie auch „mühevoll", so doch „köstlich" gewesen schmerzlich, namentlich der Kunstkollege, der länger als ein halbes Menschenalter dem nun Verewigten nahe gestanden.

v. Holtens Sinn für das musikalisch Schöne entfaltete sich unter den damals in Hamburg angesehenen Jacob Schmitt und Avé Lallement so frühzeitig, dafs schon im 12. Lebensjahre ein öffentliches Auftreten als Pianist gewagt werden konnte, dem 1851 ein weiteres folgte. 1853 ging der 17 jährige, mit den besten Zeugnissen ausgerüstete Jüngling behufs höherer Ausbildung nach Leipzig, um seine Studien im Konservatorium unter Moscheles, Plaidy und Rietz zu absolvieren. Die nun ausgereiften pianistischen Leistungen kamen in der Vaterstadt 2 Jahre später in einigen Beethoven-Vorträgen mehrfach zur Kenntnis, namentlich in einem Konzert am 24. März 1858. Schon damals wurde dem Aufstrebenden das Prognostikon gestellt, dafs er dereinst als gediegener Beethoven-Interpret viel von sich reden machen würde, eine Prophezeiung, die vollständig in Erfüllung gegangen ist. Mit Beethovens Quintett Op. 16 eröffnete v. Holten am 24. Febr. 1861 die lange Reihe der anfangs sporadisch, aber später jährlich in regelmäfsigen Kammermusikabenden fortgesetzten Vorträge, auf die schon von Beginn an ein künstlerischer Schwerpunkt in der öffentlichen Kunstpflege Hamburg-Altonas fiel. Stets erschien vom Besten das Beste. An der Spitze stand überall das Vermächtnis der Klassiker, dem sich die Bevorzugung der hervorragendsten neueren Meister, insbesondere die des ihm engbefreundeten Johannes Brahms, einreihte. Den Glanzpunkt der Kammermusikabende bildeten die Vorführungen der sämtlichen Duo-Sonaten und Trios von Beethoven unter Mitwirkung ernster Kunstkräfte. Nachdem v. Holten die eigenen Konzerte aufgegeben, erschien er noch recht oft in Aufführungen der ihm nahestehenden andern Künstler, ferner in der Philharmonie und Altonaer Singakademie. Nur selten hat v. Holten auswärts konzertiert, Lübeck 1866, Berlin 1868. Seine letzten Vorträge in Hamburg-Altona fanden mehrfach im vergangenen Jahrzehnt im Verein mit dem gleichgesinnten Carl Reinecke statt. Die vom Cäcilienverein in Hamburg veranstaltete Säkularfeier Robert Schumanns, Juni 1910, in der v. Holten Schumanns Variationen für 2 Klaviere, 2 Celli und Horn, vereint mit J. Spengel, W. Engel, J. Sakom und A. Döscher zu Gehör brachte, sah ihn zum letztenmal auf dem Konzertpodium. Das stete Verweilen in Hamburg-Altona und die sich daraus ergebende Konzentration der einheimischen Musikpflege ausschliefslich geltenden Tätigkeit, sind in ihrer Rückwirkung auf die Kunstkollegen, wie auch namentlich auf die Erziehung der Jugend, von besonderem Einflufs geblieben. Wesentlich hinzu kam noch die umfassende Lehrtätigkeit an dem 1873 von J. von Bernuth ins Leben gerufenen Konservatorium, dem v. Holten als erste Lehrkraft von 1874—1910 angehörte. v. Holten war ein durchaus gediegener, streng vorgehender Pädagoge, er erweiterte den Gesichtskreis der ihm anvertrauten Zöglinge stets durch neue Perspektive. In geistvoller Weise führte er seine Schüler in die Werkstatt der Meister. Viele Kunstjünger verdanken ihm das Festhalten an der oft durch die Zeitströmungen nachteilig beeinflufsten idealen Kunst und die bleibende Vertiefung in der Ästhetik derselben. v. Holten hatte sich immer den Blick für das Schöne bewahrt, und wenn auch sein Glaubensbekenntnis in der pietätvollen Hingabe an die Klassiker ruhte, war er doch nie unempfänglich für das Bedeutungsvolle, das die Tonkunst in der nachklassischen Zeit eines Schumann-Mendelssohn und die neuste in Johannes Brahms gebracht hat. Wohlverdient war die Anerkennung, die ihm Ende Dezember 1899 vom Kultusministerium in Berlin durch die Ernennung zum Königl. Professor zuteil wurde.

Ausgang der 1860er Jahre fand der Künstler in der zeitweiligen Übernahme der L. Deppeschen Singakademie Gelegenheit, sich als umsichtiger Leiter eines gröfseren Chorvereins, in der Vorführung Händelscher Werke zu bewähren. Auch als Komponist hat v. Holten vieles Bemerkenswerte geschaffen. Sein prächtiges Klavierkonzert, eine Lustspiel-Ouvertüre, die liebenswürdige Kindersinfonie, eine Sonate für Violine und Klavier, für seine Braut komponiert, ein Klavierquartett, ein Hornquartett, viele Lieder, poetische Klavierstücke und Klavieretüden, haben dies zur Evidenz bewiesen. Streng und gewissenhaft war er wie überall im Leben auch hier, denn nur schwer trennte er sich von seinen Manuskripten. Im Sommer 1877 machte v. Holten in Still-Maria (Engadin) die Bekanntschaft Nietzsches, mit dem er einige Wochen aufs Interessanteste verbrachte (siehe Nietzsches gesammelte Briefe Band I). Nietzsche schreibt hierüber an seinen Freund Fuchs am 26. Aug. des genannten Jahres u. a.:

„Eine solche Vereinigung von Liebenswürdigkeiten „und Bosheit ist ein ganz selten Ding. Dabei eine ganz „merkwürdige Empfindsamkeit im Wohltun, im Freude-„machen. Jedermann hat eine Geschichte davon zu er-„zählen."

Dieses kurze Zitat wirft ein helles Licht auf die Charaktereigenschaften des ebenso vornehmen, als bedeutenden Künstlers. Stets ehrlich und offen verband v. Holten in geeigneten Momenten mit seinen geistvollen Äufserungen einen beifsenden aber nie verletzenden Sarkasmus. Er war eine liebenswerte Persönlichkeit und durfte sich eines ungetrübten 46jährigen Eheglückes bis zu seinem Dahinscheiden erfreuen.

Einer seiner Söhne, Hans v. Holten, dessen künstlerischer Ausbildung er sich hingebend widmete, wirkt seit 1909 als angesehener Organist an der Johanniskirche in Flensburg.

Jeder, der v. Holten, sei es künstlerisch oder sonst im Leben näher gestanden, wird ihm ein bleibendes Gedenken bewahren.

---

## Im Eisenacher Bachhause.

Von Paul Klanert, Halle a. S.

Gleich dem Beethovenhause in Bonn ist das Eisenacher Bachhaus ein musikalisches Nationalheiligtum Deutschlands geworden. Jeder Besucher Eisenachs weilt wohl einige Stunden an der geweihten Stätte, ob er nun weifs, wer Bach war und was er für die Musik bedeutet, oder ob er es nicht weifs. Das einfach-schlichte Häuschen mit den engen Fensterlein, am sanft ansteigenden Frauenplan gelegen und in behaglicher Regellosigkeit von bescheidenen Baulichkeiten und ruhversunkenen Gärtchen umgeben, es übt einen ganz eigenartigen Zauber aus. Dafs es erhalten blieb und nun allen Zeitstürmen Trotz bieten wird, wir haben es vor allem der Neuen Bachgesellschaft zu danken, jener Vereinigung von kunstbegeisterten Männern und Frauen, die als die Veranstalterin der der deutschen Bachfeste zu gelten hat.

Jüngst beim Eisenacher Bachfeste (23. und 24. September) gruppierte sich das Interesse aller anwesenden Musiker und Musikfreunde in besonders hohem Mafse um das Bachhaus und seine seltenen Schätze. Wurde doch die an das Bachhaus stiftungsweise gefallene reichhaltige Instrumentensammlung des in Stuttgart so tragisch geendeten Hofkapellmeisters Dr. Aloys Obrist — von dem Bruder des Verstorbenen, Prof. Dr. Herm. Obrist in München überwiesen — zum ersten Male der Öffentlichkeit zugänglich gemacht.[1]) Mit den schon vorhanden gewesenen Instrumenten aus dem Besitze der Neuen Bachgesellschaft gibt das eine ungemein interessante Sammlung, ein ganz hervorragendes Anschauungsmaterial für alte Instrumentenkunde, worauf das Land Sachsen-Weimar-Eisenach, wie überhaupt ganz Thüringen stolz sein darf.

Um die Sammlung ordentlich aufstellen zu können, waren im Bachhause bedeutende bauliche Veränderungen nötig. Es mufste vor allen Dingen ein grofser Raum geschaffen werden, der nur durch einen umfassenden Um- und Ausbau des Erdgeschosses gewonnen werden konnte. Hierbei sich von museums-technischen Prinzipien leiten zu lassen, war aber bei der Beschaffenheit des Hauses unmöglich, und so mufste sich die Aufstellung der Instrumente an die vorhandenen räumlichen Bedingungen anpassen. Nach Möglichkeit erfolgte aber eine Zusammenfassung einzelner Gruppen und Familien. Was nicht unterzubringen war, wurde auf die im ersten Stockwerk liegenden Zimmer der Bachschen Familie zwanglos verteilt. Soweit es sich hatte ermöglichen lassen, waren die Instrumente von geschickten Meistern des Instrumentenbaues aus dem Lande Thüringen (Hofgeigenbaumeister Burkhardt-Eisenach, Orgelbaumeister Hickmann - Gotha, Hoflieferanten C. und Ed. Kruspe-Erfurt) in fachkundiger Weise gebrauchsfähig gemacht. Da konnte jeder Interessent untersuchen und probieren. Und was man nicht verstand, das wufsten die unermüdlich tätigen Verwalter des Museums, die Herren Dr. Bornemann und Dr. Buhle, zu erklären.

In der Sammlung von Dr. *Obrist* sind namentlich die Klavierinstrumente und die Familie der Violen in schönen und historisch interessanten Exemplaren vertreten. Unter den Clavichords, den Spinetts, den Tafelklavieren, Kiel- und Hammerflügeln erregten namentlich ein echter Wiener Streicher, ein schmucklos-einfaches, in Birke furniertes Tafelklavier aus der Familie Lortzings, vor allem aber ein zweimanualiger Kielflügel von Gottfried Silbermann (hellgrün gestrichenes Gehäuse, goldige Rococo-Ornamente, dreichörige Besaitung, jeder Saitenchor steht im 16'-, 8'- und 4'-Ton) Aufsehen. Bei den Orgeln und orgelartigen Instrumenten sah man u. a. ein Clavierorganum (Tangentenflügel verbunden mit einem Orgelwerk), eine mit freistehendem Spieltisch versehene alte Hausorgel (in der Familie Obrist lange benutzt), eine im Empirestil ausgestattete Physharmonika, italienische und schottische Dudelsäcke. Die Gruppen und Familien der Zupfinstrumente sind durch Lauten, Theorben, Guitarren, Mandolinen, Zithern, Harfen vertreten. Bei den Streichinstrumenten sind — wie schon bemerkt — die Violen (vier-, fünf-, sechs-, siebensaitige, solche mit Aliquotsaiten) in herrlichen, äufserlich reich mit Schnitzereien ausgestatteten Exemplaren vorhanden. Eine Violine aus dem Jahre 1575 (elliptischer Umrifs, Boden und Decke gewölbt, Korpus und Wirbelkasten aus dem gleichen Holz einer Coniferenart) zog viel Aufmerksamkeit auf sich. Unter den Blechblas- und Holzblasinstrumenten sind Trompeten, Waldhorn, Hifthorn, Posaune, Zinken, Serpente, Flöten (diese besonders reich vertreten in einigen 20 verschiedenen Arten), Schalmei, Hoboe, Fagott, Klarinette, Englisch Horn, in zum Teil seltenen Exemplaren zu finden. Allgemein fiel ein Bassethorn in F aus hellem Buchsbaum, mit Garnitur von Elfenbein und Schallstück von Messing auf. Einige Friktions- und Schlaginstrumente (wie Glasharmonika, Glockenspiel, Schweizer Kuhglocken, Pauken, Xylophon) vervollständigen die Sammlung.

Da gab es denn im Bachhause eine Sinfonie bunter verschollener Klangwelten, wie man sie glücklicherweise selten so durcheinander hört und wie sie wohl auch das Bachhaus noch nie vernommen hat.

Die enge, gewundene Stiege hinauf zu den bescheidenen, niedrigen Wohnräumen der Familie Bach, schien hier der gewiesenste Ausweg. In Ruhe und stiller Ergriffenheit sah man die trauten Zimmerchen mit der altmodischen Einrichtung, mit dem Urväterhausrat aus Sebastians Kindheit: Küche, Wohnzimmer, Schlafzimmer usw. Natürlich setzte man sich auch an den alten „Schreibsekretär", um seinen

[1]) Allgemein orientierendes Verzeichnis der Gegenstände von Dr. G. Bornemann und Dr. E. Buhle (im Programm des Eisenacher Bachfestes). Ausführlicher Katalog in Vorbereitung.

Namen in das ausliegende Fremdenbuch zu schreiben und womöglich ein Bachsches Notenzitat hinzuzufügen. Man sah aber noch viel, viel mehr. Bildnisse des Meisters von Haufsmann, Ihle u. a., Bildnisse seiner Vorfahren und Kinder — darunter ein dämonisch-fesselndes Ölgemälde seines unglücklichen Sohnes Friedemann (Original im städtischen Museum zu Halle a. S.) — eine mächtig wirkende Vergröfserung der bekannten Seffner-Bachbüste, Handschriften Bachs, erste gedruckte Ausgaben seiner Werke, Porträts der bedeutendsten Zeitgenossen Bachs, Bilder von Stätten auf Bachs Lebensbahn, einen Stammbaum der weitverzweigten Familie Bach, Programme von Bachfesten usw. Auch dem hinter dem Hause liegenden Garten stattete man den schuldigen Besuch ab. Ein eigene poetischer Zauber umfängt hier den Bachfreund. Die wein- und efeubewachsene Rückwand des niedrigen Hauses, das alte, wettertrotzende Ziegeldach, die kleinen schiefen Fenster — und dazu weltabgeschiedene Ruhe. Links an der Seite schlafen unter einfachem eisernen Kreuze der preufsische Kapellmeister E. Fr. William Bach und Frau Augusta.

Was die Neue Bachgesellschaft mit dem schlichten Eisenacher Bachhause erhielt und darin schuf, möchte es doch recht vielen aus dem deutschen Volke zu nützlicher Belehrung und innerer Bereicherung dienen!

## Monatliche Rundschau.

**Berlin**, 12. Februar. Die Königliche Oper brachte neustudiert *G. Verdis* Othello auf die Bühne. Wohl, um dem aus einem Bariton ein Tenor gewordenen Herrn *Berger* eine neue Rolle zu geben. Dafs er sich darin nicht auszeichnen konnte, mufste man fast eben so sicher voraussehen, als dafs das Werk hier heute nicht mehr gefallen würde, als bei seinem Erscheinen vor zwanzig Jahren. Der grofse italienische Tonmeister hatte seit fast zwei Jahrzehnten der Bühne kein Werk mehr gegeben, als sein Othello herauskam. Und er war vierundsiebzig Jahr alt geworden. Der Melodienquell sprudelte ihm nicht mehr so lebhaft, wie in der herrlichen „Aida", die man bei ihrem Erscheinen als „wagnerisch" bezeichnete, was doch erst der „Othello" war. Bei ihm machte Verdi wohl aus der Not eine Tugend, der wir uns seinerzeit freuten, besonders, als uns dann der Achtzigjährige den köstlichen „Falstaff" schenkte, von dem wir erwarteten, was sich nicht erfüllt hat. Alles Schöne, Feine und Geistreiche der beiden Bühnenwerke der letzten Periode bleibt ein Gegenstand der Verehrung von Musikern und Kunstverständigen. Kräftiges Bühnenleben verleiht es ihnen nicht, und „Aida" wird doch die Krone des Verdischen Kunstschaffens bleiben. — Dem „Othello" gereichte es übrigens nicht zum Vorteile, dafs sein Textbearbeiter *Boito* das Drama so wesentlich umgestaltete, indem er aus dem Intriganten Jago einen Dämon machte. Verdi erweist sich in fast allen seinen Opern als ein Meister der Kunst, verschiedenartige Seelenstimmungen gleichzeitig zum Ausdrucke zu bringen. Das Hohngelächter der Höflinge erklingt mit dem Jammer der Amelia; der Zechgesang des Herzogs verbindet sich den Schmerzenstönen der Gilda; in die Klage der sterbenden Traviata mischt sich die lustige Musik der zum Fastnachtszuge eilenden Freundinnen. Im grofsen Finale des dritten Othello-Aktes jedoch gelang es ihm mit dieser Kunst nicht. Es sollte da jede der vielen Personen charakteristisch singen, was bei der musikalischen Einheitlichkeit, die das Finale verlangt, doch nicht so möglich war, wie da, wo es sich nur um zwei verschiedene Gruppen handelte. — Die Aufführung der Oper mit Fräulein *Dux* und den Herren *Berger* und *Hoffmann* war nicht hervorragend. Sie wurde daher auch nur zweimal wiederholt. — Eine ungetrübte Freude hatte ich jüngst im Fidelio, für dessen Titelrolle wir jetzt in Frau *d'Albert* eine gute Darstellerin und Sängerin besitzen. Es dirigierte keiner unsrer Grofsen, sondern *E. v. Straufs*, und der zerrifs nicht die Handlung und verdarb nicht die Wirkung der wunderbaren Einleitung zum Kerkerakte, trug auch kein Konzertstück vor, sondern begann die Aufführung, wie es Meister Ludwig wollte, mit der, ihrem Zwecke gar herrlich dienenden E dur-Ouvertüre und überliefs die andern Ouvertüren dem Konzertsaale. Man sollte meinen, es könnte gar nicht anders sein. Aber unsre Kapellmeister zeigen zu gern, wie vorzüglich sie die grofse C dur zu dirigieren verstehen. Wohl zwanzig Jahre lang hatte ich kaum einmal über eine Fidelio-Aufführung geschrieben, ohne auf die Ouvertüren-Einschiebungstorheit hinzuweisen, als ich ihrer einmal gegenüber *Anton Seidl* (bei seinem letzten Aufenthalte in Deutschland) gedachte, fest überzeugt, er sei meiner Ansicht. Doch er meinte: „Weifst', i machet am liebsten diese Ouvertüren alle z'sammen in der Oper. Se sein doch gar zu schön!" — Seitdem halte ich das Schreiben über diese Frage für unnütz.

*Ferruccio Busoni* betätigte sich während der letzten Wochen in besonders ausgiebiger Weise an unserm Konzertleben. Er feierte Liszt in einer Reihe von Klavierabenden und brachte eigene und fremde neue Orchesterwerke, teils selbst dirigierend, zur Aufführung. Unter der Leitung von *O. Fried* stand seine Fantasia contrappuntistica für Orgel und grofses Orchester sowie die Berceuse élégiaque für kleines Orchester. (Warum nicht „Kontrapunktische Fantasie" und — es ist auf den Tod seiner Mutter geschrieben — „Elegisches Wiegenlied?") Das erstgenannte Werk ist auf (zum Teil unvollendete) Fugen J. S. Bachs aufgebaut, die er abschliefst, und deren Themen er variiert, um sie in einer grofsen Quadrupelfuge zu vereinigen. Er will Altes und Neues miteinander verschmelzen und tut das mit grofsem Kunstverstand und in geistreicher Arbeit. In dem verwickeltesten kontrapunktischen Aufbau bleibt die Musik klar und entfaltet viel Wohlklang, doch vom Bachschen Herzblute fliefst in den Busonischen Teilen der Musik nichts, so dafs das Werk mehr interessiert als erfreut. So ist's eigentlich auch mit dem Wiegenliede, das zwar reizvoll gearbeitet ist, dem es indes an der Klangwirkung fehlt, die bei einer mehr harmonischen Verbindung der Instrumente zu erzielen wäre. Stärker als die beiden Werke wirkte das Konzert Op. 39, in dem das Klavier, ein grofses Orchester und ein sechsstimmiger Männerchor tätig sind. Neben ganz hervorragenden Eingebungen findet man in der fünfteiligen Komposition freilich auch ziemlich unerfreuliche Strecken. Die „rein pantheistische Denkungsart", die sich in dem Texte des Schlufschores ausdrückt, ist seiner Wirkung nicht vorteilhaft und befremdet bei einem Verehrer Bachs, wie es Busoni ist, der sich als Klavierspieler in dem

Konzerte reiche Lorbeern erwarb. — In einem Orchesterabend mit neuen Werken führte er wieder den Taktstab. Es kamen Kompositionen aus dem Verlage einer New Yorker Firma zur Aufführung, die dieses Konzertes Veranstalterin war. An der Spitze stand eine Suite, die von *G. Mahler* aus *J. S. Bachs* Werken zusammengestellt und bearbeitet worden ist, am Schlusse die Ouvertüre zu Don Giovanni, die *F. Busoni* für den Konzertgebrauch auch eingerichtet hat — beides keine glücklichen Arbeiten und beide ganz überflüssig. Eine sinfonische Komposition für Geige und Orchester von *M. Vogrich* trägt den nicht recht verständlichen Titel „Memento mori", ist aber ein klangschönes, dabei für die Sologeige nicht undankbares Stück. Gesuchter noch ist die Bezeichnung für die über eine halbe Stunde währende Komposition für Orchester, Klavier, Englisch Horn und drei obligate Trompeten von *Ch. M. Loeffler*: „A Pagan Poem". Ihr Inhalt ist der „Zauberin" Virgils entnommen. Deren Lockrufe drücken drei hinter der Szene ertönende Trompeten aus, denen der entflohene Geliebte nicht widerstehen kann. Und wenn er dann zurückkehrt, malt die Musik „Aufwallung, Leidenschaft und — Willenskraft". So behauptet das Programm, sonst hätte man es wohl nicht gemerkt. In den vielen Längen und in den lärmenden Strecken der Komposition tritt doch manche gut musikalische Stelle auf, die beseelt und klangschön ist und zu der Annahme berechtigt, dafs der Tonsetzer bei Beschränkung und strengerer Selbstkritik ein einheitliches und durchweg ansprechendes Werk schaffen könnte. — Der Wiener Tonsetzer *Arnold Schönberg* ist nach Berlin verzogen und führte uns in einem Vormittagskonzerte mehrere seiner älteren und neueren Werke vor: Gesänge, Klavierstücke, einen Liederkreis und Orchesterstücke, die für zwei Klaviere eingerichtet waren. Einzelne von den früheren Sachen konnte man, ohne zu erstaunen, anhören. Nur langweilig waren sie. Andere aber machten den Eindruck, als halte ihr Autor seine Hörer für Ire, oder als sei er selbst wirr. Sollte man lachen oder sich ärgern — das erwogen die musikverständigen, und die nur kunstgebildeten Hörer. Das grofse Publikum aber lauschte mit Ernst und klatschte am Schlusse eines jeden Stückes. Dies vermaledeite Klatschen, wie es in unsern Konzertsälen jetzt üblich ist, erscheint als ein Greuel. Wer immer das Podium betritt oder verläfst, er wird beklatscht. Er mag singen oder spielen, was es auch sei, mag es gut oder schlecht ausführen, er wird beklatscht. — Die Schönbergsche Musik ist vielleicht Musik der Zukunft. Gelten aber kann sie nur in einer Zukunft, die ganz andre Kunstanschauungen hat und ein ganz andres Empfinden besitzt als wir es haben. Musik nach unserem Begriffe ist es nicht. Sie ist ganz der Dichtung würdig, mit der sie sich meist verband — sie fand freilich auch schöne Texte — und von der hier eine Probe stehen möge. Ich nehme sie aus der Ballade von St. George: „Das Buch der hängenden Gärten." Darin heifst es: „Sprich nicht immer — Von dem laub, — Windes raub, — Vom zerschellen — Reifer quitten, — Von den dritten — Der vernichter — Spät im jahr, — Von dem zittern — Der libellen — In gewittern — Und der lichter, — Deren flimmer — Wandelbar." — Zu der Menge unsrer guten und der noch gröfseren Menge — nicht so guten Gesanglehrer und -lehrerinnen — Gesangspädagogen nennen sie sich neuerdings — kamen jetzt noch zwei neue mit grofsem Namen: *Gemma Bellincioni* und *Johannes Messchaert*. Dafs für eine Gesangsstunde 30—50 M gefordert — ob auch gegeben? — werden, ist uns ja nichts Neues. Neuerdings aber fordern einzelne „Stimmbildner" bereits 100 M für eine Lektion. Das ist geradezu ein Unfug! Wer das Geld zahlen kann und will, der mag's tun. Aber wer es verlangt, mufs der sich nicht des grofsen Unrechts bewufst sein, das er begeht, indem er sich nicht für das bezahlen läfst, was er tatsächlich leistet — nur leisten kann — sondern für das, was der Schüler irrtümlich von ihm erwartet? Rud. Fiege.

**Hamburg**, 1. Januar. — Die Philharmonie brachte im Dezember in ihrem 4. Konzert unter *S. v. Hausegger* eine prächtige Ausführung der Gluckschen Aulis-Quvertüre mit dem charakteristisch wirksamen Wagnerschen Schlufs. Es folgten Mozarts Jupiter-Sinfonie und „Ein Heldenleben" von Straufs. Darbietungen, die dem Dirigenten wie dem Orchester zur vollen Ehre gereichten. — Haydns „Jahreszeiten" erschienen im 5. Konzert, vereint mit der Singakademie unter Prof. Dr. *Barth* in einer choristisch wie orchestral recht gelungenen Wiedergabe. Unter den Solisten zeichnete sich besonders *J. von Raatz-Brockmann* durch schöne Tongebung und edle Auffassung aus. Der lyrische Tenorist *Paul Reimers* sang stellenweis zu sentimental; die Hanne (*Dora Moran*) wirkte durch reizvollen, sympathisch berührenden Gesang. — Die nachträglich am 8. Dezember von der Berliner Philharmonie unter Prof. *Arthur Nikisch* gegebene Liszt-Feier, die Liszts Festklänge und die Faust-Sinfonie brachte, gestaltete sich in ihrer zweiten gröfseren Hälfte interessant und anregend. Im ersten Teil standen Orchester und Dirigent nicht auf der Höhe und so war die Wiedergabe der Festklänge matt und eindruckslos. Gewaltig wirkte dagegen der umfangreiche erste Satz der Faust Sinfonie; hinreifsend schön die Gretchen-Episode; charakteristisch der Schlufsteil. *Anton Bürgers* gesangsschöne Ausführung des Tenorsolo wie die Chorbetätigung der von Prof. *J. Spengel* geschickt eingeübten Männerchöre der Cäcilia und des Altonaer Lehrer-Gesangvereins förderten nach besten Kräften wesentlich das künstlerische Gelingen der grandiosen Schöpfung. — Das erste Konzert des Altonaer Streichorchesters unter Musikdirektor *Rob. Bignell* bot diesmal in einer über Gebühr ausgedehnten Vortragsordnung des Guten zu viel. Es begann mit der sehr ausgedehnten Sinfonie Emoll von Rachmaninow, eine Tondichtung, deren Schwerpunkt auf die allzu reiche Akkordfülle und zu überladene Instrumentation fällt. Am meisten fesselt der in grofsen Zügen gehaltene erste Satz, der auch in der Thematik Bedeutungsreiches bietet. Die Gesamtwirkung des Werkes ist jedoch mehr ermüdend als erhebend. Bewunderungswürdig war die unter des genialen Dirigenten stehende Ausführung, namentlich wenn man bedenkt, dafs der Chor der Streichinstrumente ausschliefslich aus Kunstliebhabern besteht. Prof. *Marteau* erschien in diesem Konzert nicht nur als Interpret des entzückend schönen Ddur-Konzerts von Mozart, sondern auch als Komponist des ersten und zweiten Teils seiner Suite Op. 15 für Violine mit Orchester. Marteaus früheren hier zur Kenntnis gekommenen Werken gegenüber bezeichnet dies jüngste Werk einen entschiedenen Fortschritt. Es ist durchaus vornehm gehalten, stilvoll einheitlich und namentlich in der zweiten Hälfte des ersten Teils melodisch reich. Die gewaltigen Schwierigkeiten der Technik der sinfonisch gehaltenen Prinzipalstimme entsprachen durchaus der unübertrefflichen Kunst des Interpreten. Zwischen

Marteau und Mozart stand die warm empfundene, schön klingende C dur-Romanze Op. 42 für Streichorchester von Sibelius. — Weiter hervorragende Konzerte brachte der Dezember noch in den Klavierabenden von *Severin Eisenberger*, *Ignatz Friedman* und der dritten Kammermusik-(Beethoven) Aufführung der Philharmonie. Das zuletzt genannte Konzert der Herren Konzertmeister *Bandler*, *Wolf*, *Möller* und *Engel* brachte eine künstlerisch vollendete Wiedergabe von Op. 18 Nr. 2, Op. 135 und Op. 59 Nr. 2. Man kann mit vollem Recht behaupten, dafs das „Bandler-Quartett" in seinen einwandsfreien, klangschönen Darbietungen einen ersten Platz unter den heute wirkenden Quartettvereinigungen behauptet. Prof. Emil Krause.

**Leipzig.** In den Monaten Dezember und Januar wurde die Musik grofsen und kleinen Stils aufs Eifrigste gepflegt. Zunächst sei — unter der vornehmlichen Hervorhebung der Neuerscheinungen — an dieser Stelle der Haus- und Kirchenmusik gedacht. Hinsichtlich letzterer ist es eine immerhin merkwürdig berührende Tatsache, dafs die hiesigen grofsen Chorvereine nach wie vor bekannte ältere Werke grofser Meister zur Aufführung bringen. Einen kirchlichen Novitätenabend bot nur der unter Prof. *Hoffmann* stehende Universitätskirchenchor mit Kantaten von *Max Reger* („O wie selig seid ihr"), *H. Ernst Koch* („Gott wird abwischen") und *Frits Lubrich jr.* („Straf' mich nicht"), die jede nach Art, Anlage und Inhalt, manches Interessante und Wertvolle enthielten. — Nicht geringen Erfolg hatte die in Leipzig erstmalig gastierende Sängervereinigung der Prager Lehrer (Prof. *Spilka*), deren Darbietungen sich durch grofse Sprechtechnik, sinnlichen Wohlklang und scharf geprägte Deklamation auszeichneten. Dafs mit einer einzigen Ausnahme alles, auch deutsche Volkslieder, in čechischer Sprache gesungen wurde, nahm sich freilich nicht eben taktvoll aus.

Einzelne Solistenabende wichen bemerkenswert von dem üblichen Programmschema ab. *Angelika Rummel* z. B. sang mehrere feine Lieder des sehr talentierten Lyrikers Alexander Schwartz, *Elisabeth Lauterburg-Grund* ebensolche ihres, am Klavier gar trefflich begleitenden *Robert Grund.* Ein anderes (einheimisches) Künstlerehepaar, *Woldemar Sacks* und *Elly Schellenberg-Sacks*, konzertierte mit sehr grofsem Erfolge und auch *Robert* und *Fanny Kothe* interessierten durch den sehr liebenswürdigen Vortrag ernster und heiterer Volksweisen mit lobenswertest ausgeführter Begleitung von Lauto und Viola di gamba. *Georg Zscherneck* spielte F. W. Korngolds sehr anziehende zweite Klaviersonate sowie mehrere hübsche Nippes von Hermann Unger, Hugo Kaun und Stephan Krehl, und *Joseph Pembaur* gab höchst erfolgreich einen Klavierabend, zu dessen anregendem Programm ausschliefslich Münchener Komponisten wie Rheinberger, Thuille, Jos. Schmid, Halms, Beer-Walbrunn u. a. beigesteuert hatten.

Den Interessen der Kammermusik wurde allseitig aufs Eifrigste gehuldigt. Im Gewandhause ergötzte als Novum Beethovens „Duett mit obligaten Augengläsern", unterhaltsam von Fritz-Stein-Jena für die Aufführung eingerichtet, Musik für Viola und Violoncello, trefflich gespielt von *Carl Herrmann* und Prof. *Julius Klengel.* Von vorwiegend musikalischem Gehalt erfüllt und ausgezeichneter Arbeit erwies sich auch ein D moll-Streichquartett (Op. 7) von *Sergei Tanějew*, das vom Sevčik-Quartett bestens wiedergegeben ward. Ein anderer Kammermusikabend im Gewandhause war ganz auf die Moderne eingestimmt. Aufserordentliche Anziehungskraft übte hier *Vincent d'Indys* Suite im alten Stil für Trompete, zwei Flöten und Streichquartett aus, hoch willkommen war Sgambatis schönes Cis moll-Quartett und sehr unterhaltlich das, „Souvenir de Florence" benannte, im italienischen Stil geschriebene und sehr effektuierende Streichsextett von *Peter Tschaikowsky.* Auch die Böhmen boten zwei Novitäten, nämlich *Hans Pfitzners* aus früherer Zeit stammendes D dur-Streichquartett, das sich vornehmlich in trüben, weltabgewandten Stimmungen ergeht, einen sehr eigenartigen langsamen Satz aufweist und von überaus feinen Klangwirkungen ist. Mit *Teresa Carreño* spielten die genannten Künstler ein (G moll) Klavierquintett von *S. Tanějew* ganz ausgezeichnet, ohne aber dessen innere Hohlheit und theatralischen Aufputz auch nur im geringsten bemänteln zu können.

Die Musikalische Gesellschaft (Dr. *Gg. Göhler*) hat sich allmählich einen sehr grofsen Zuhörerkreis erobert. Ein „Schwedischer Abend" vermittelte die Bekanntschaft einer Sinfonie von *Franz Berwaldt*, die, 1845 entstanden, eine sehr vornehme, an Beethoven mahnende melodische Linie und vornehmlich auch aufserordentlich kühne Harmonisierung aufwies. Leider konnte ich sie nicht selbst hören. Weniger bedeutend soll Berwaldts, von *Henry Marteau* unter sehr starkem Beifall gespieltes Cis moll-Violinkonzert sein, weit dankbarer dagegen jenes in C moll von *Tor Aulin. Signe von Rappe* und *Erik Elfgren* vermittelten Gesänge nordischer Tonsetzer wie Peterson-Berger, Liljefors und Alfven. In einem anderen Konzerte fand *Georg Göhlers* G dur-Orchestersuito, mit ihren fünf Sätzen ein ländliches Fest auf musikalisch erfreulichste Weise illustrierend, lebhaftesten Beifall. *Camillo Horus* F moll-Sinfonie tat sich durch sehr geschickte Arbeit und gewählten orchestralen Wohlklang hervor. Mit der excellenten Wiedergabe des *Goldmarkschen* A moll-Konzerts feierte die Geigerin *Stefi Jung-Geyer* einen wahren Triumph. — Von Interesse war die Wiedererweckung der Ouvertüre zur Buffooper „L'Irato" von *Méhul*, ein kleines Meisterwerk, ferner der kleinen, sehr eleganten Bläsersinfonie von *Gounod* und einer allerliebsten, „Kinderspiele" genannten fein instrumentierten Orchestersuite von *Bizet. Irma Tervani* (Dresden) sang Arien aus „L'Irato" (Méhul) und „Cinq Mars" (Gounod) mit vollster Entfaltung ihrer prachtvollen Stimme und grofsen künstlerisch-musikalischen Leistungsfähigkeit. Eugen Segnitz.

— Bei Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza ist soeben ein Liederalbum für eine Singstimme mit Klavierbegleitung unter dem Titel „Album neuer Meisterlieder" erschienen. Es enthält 62 Lieder von Max Reger, Erwin Banck, Ignaz Brüll, Paul Claußnitzer, Felix Draeseke, B. Joseph Foerster, Hermann Grädener, Konrad Heubner, Carl Hirsch, Heinrich Hofmann, Otto Klauwell, Emil Krause, Max Kretschmar, Gustav Lazarus, Carl Adolf Lorenz, Robert Músiol, Heinrich Pfannschmidt, Carl Reinecke, Friedrich Riegel, James Rothstein, Philipp Wolfrum, Max Zenger, Heinrich Zöllner.

— Der Jahresbericht des Königl. Konservatoriums der Musik zu Leipzig, für den Zeitraum vom 1. April 1910 bis 31. März 1911 ist bei Breitkopf & Härtel erschienen. Er enthält einen sehr lesenswerten Artikel: „Betrachtungen über Improvisation von Stephan Krehl".

— Eine Taschenbuchausgabe von Richard Wagners „Faustouvertüre" ist im Verlage von Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienen. Der Musikfreund hat hier Gelegenheit, sich für 1,50 M in den Besitz der vollständigen Partitur des tiefgründigen Werkes zu setzen und kann dasselbe gewissermaßen an der Quelle studieren.

— Der verdiente Loeweforscher Dr. *Leopold Hirschberg* in Berlin hat im Verlag von Gadow & Sohn in Hildburghausen einen

Band Weltlicher Männerchöre a cappella von Carl Loewe herausgegeben.

— Der Katalog 178, Leo Liepmannsohns Antiquariat, Berlin, enthält Werke über: I. Akustik. II. Psychologie und Physiologie der Musik (Wirkungen der Musik auf Seele und Leib). Musik und Heilkunde. III. Geschichte und Theorie der Notenschrift und des Notendrucks. Der Katalog 179 enthält die Überschriften: I. Primitive Musik. II. Antike Musik und Musik des Mittelalters (Metrik und Rhythmik, Troubadours und Minnesänger). III. Orientalische Musik.

— Hermann Springer, Max Schneider und Werner Wolffheim geben bei Breitkopf & Härtel „Musikgeschichtliche Quellennachweise als Nachträge und Verbesserungen zu Eitners Quellenlexikon heraus. Jährlich erscheinen 6 Bogen zu 8 M (doppelseitig bedruckt) oder 10 M (einseitig bedruckt).

— ***Ernst Ludwig Schellenberg*** in Weimar hat im Verlag von Gustav Kiepenhauer in Weimar ein kleines schmuckes Büchlein, Aphorismen von Robert Schumann, herausgegeben. Wir geben hier gleich einen beherzigenswerten Ausspruch daraus: „Urteile nicht nach dem Erstenmalhören über eine Komposition; was dir im ersten Augenblick gefällt, ist nicht immer das Beste. Meister wollen studiert sein. Vieles wird dir erst im höchsten Alter klar werden.“

— ***H. Paul Magnette*** schreibt eine große Biographie von Henry Litolff, sein Leben und seine Werke. Er würde allen denen dankbar sein, welche Manuskripte, Briefe oder Andenken dieses Meisters besitzen, ihm darüber Auskunft an folgende Adresse: Leipzig, Ranstädtersteinweg 29 II zuzusenden.

— Das VI. Deutsche Bachfest der Neuen Bachgesellschaft wird in den Tagen vom 15. bis 17. Juni 1912 in Breslaus Mauern unter der Leitung von Professor Dr. ***Georg Dohrn***, veranstaltet werden.

— Prof. ***Otto Richter*** in Dresden und Pfarrer Johannes Plath in Essen haben bei Bertelsmann in Gütersloh Wechselgesänge für die Passions- und Osterzeit herausgegeben. Es handelt sich um klassische Tonsätze, in der Mehrzahl von Bach, die hier geschickte Verwendung finden.

— Hofrat Dr. ***Max Reger*** beendete an der Spitze seiner Meininger Hofkapelle eine größere Konzertreise, die ihm und der Kapelle viel Ehren einbrachte. Es ist auffallend, wie siegessicher dieser Musiktitan, der doch bis jetzt nur selten Gelegenheit hatte, ein Orchester zu dirigieren, seine Mannen beherrscht. Mancher lernt's nie, und dann noch nicht einmal ordentlich — anderen gibt's der liebe Gott im Schlaf.

— Straußens „Rosenkavalier“ wurde auch im Gothaer Hoftheater gegeben. Der musikalisch gebildete Teil des Publikums hatte mehr Freude an dem Werke, als jene Theaterbesucher, die ihre Aufmerksamkeit in erster Linie der Handlung zuwenden. In der Tat ist die Musik das Beste an der Oper, obwohl auch das Textbuch — von unnötigen Gemeinheiten abgesehen — besser als sein Ruf ist. Das große Terzett im letzten Akte der Oper ist sicher eins der wirksamsten Stücke seiner Art in der ganzen Opernliteratur.

— Für das 3. Lausitzer Musikfest am 8. und 9. Juni 1912 ist das große Chorwerk von Nowowiejskis: „Quo vadis“, Dichtung nach dem berühmten Roman gleichen Namens von Jüngst zur Aufführung angenommen worden. Die Gesamtzahl der Mitwirkenden ist auf 750 anzunehmen. Der Festchor wird sich wieder aus den ersten Chorvereinigungen von Bautzen (Cäcilien-Domchor, Heringscher Gesangverein, Kirchensängerchor zu St. Petri, Männergesangverein), Dresden (Schumannsche Singakademie), Großschönau, Herrnhut, Kleinwelka, Löbau und Zittau zusammensetzen.

— Geistliches Musikfest in Frankfurt a. M. in der Charwoche 1912. In Frankfurt a. M. hat sich ein Komitee gebildet, das die Veranstaltung eines großen geistlichen Musikfestes in der 15000 Personen fassenden Festhalle bezweckt. Es sind dazu aufgefordert der Frankfurter Cäcilien-Verein und die Amsterdamer Zangvereeniging der Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst; außerdem wirken mit 12 Gesangssolisten, ein großer Knabenchor, und drei Orchester, darunter das berühmte Amsterdamer Concert-Gebouw-Orkest, im ganzen also über 2000 Mitwirkende. Es kommen zur Aufführung am 3. April die achte Sinfonie von ***Mahler***, am 4. April eine Matinee der Amsterdamer Künstler (Solisten, Chor und Orchester) im Saalbau, und am 5. April (Charfreitag) die Matthäus-Passion von ***Bach***. Diese Veranstaltung wird in allen Kreisen der musikalischen Welt größtem Interesse begegnen. Vorausbestellungen für Einkrittskarten nehmen entgegen die Musikalienhandlungen von C. A. André, Steinweg 7, B. Firnberg, Schillerstraße 20, Th. Henkel, Schillerstraße 14, und E. Naumann, Biebergasse 3, sämtlich in Frankfurt a. M.

— Der Verband deutscher Orchester- und Chorleiter hat seinen Sitz in Nürnberg. Anmeldungen nimmt Hofkapellmeister ***Ferdinand Meister*** daselbst Beyreutherstraße 8 entgegen. Der Jahresbeitrag beträgt 20 M. Mitglieder, die eine Jahreseinnahme von weniger als 1500 M haben, zahlen nur 5 M. In dem Arbeitsplan sind zwei Punkte besonders interessant: 1. Stellungnahme gegen die überhand nehmende unentgeltliche Arbeitsleistung durch jüngere Kapellmeister. 2. Bekämpfung des unlauteren Wettbewerbs bei vakanten Stellen. Beide Punkte lassen den Schluß zu, daß es zu viele Kapellmeister gibt. Möge es sich jeder junge Mann zehnmal überlegen, ehe er diesen Beruf ergreift.

— An Mozart erinnert der jugendliche Komponist ***Erich Wolfgang Korngold***. Er ist am 29. Mai 1897 in Brünn geboren. Musikalische Begabung zeigte sich bereits mit fünf Jahren. Mit sieben und acht Jahren schrieb er schon fleißig Eigenes, mit neun Jahren eine Art dramatischer Kantate, mit elf Jahren den „Schneemann“. Diese Pantomime ist Repertoirestück des Wiener Hofopernthеaters; es wurde an dieser Bühne bereits 29 mal aufgeführt. Das Werk ist ferner dem Repertoire des Prager Nationaltheaters einverleibt, wurde außerdem in Leipzig, Breslau, Düsseldorf, Freiburg, Brünn, Moskau, Berlin aufgeführt. Im Alter von 11 und 12 Jahren schrieb der Knabe eine Sonate in D moll und die Klavierstücke nach Don Quixote, dann mit 12½ Jahren ein Klavier-Trio in D dur, das bisher in ungefähr 20 Städten gespielt wurde, darunter in London, Wien, Berlin, München, Neuyork. Mit 13 Jahren sind die als Opus 2 und Opus 3 bei Schott in Mainz erschienenen Werke, Sonate Nr. 2 E dur und „Sieben Märchenbilder“ komponiert. Die Sonate wurde von Herrn ***Artur Schnabel*** in Berlin, Frankfurt a. M., Wien, Budapest mit außerordentlichem Erfolge gespielt. Das letzte Werk ist eine Schauspiel-Ouvertüre für großes Orchester, die unter Artur Nikisch im Leipziger Gewandhauskonzert zur Uraufführung kam. S.

# Besprechungen.

**Pieper, Carl,** Anleitung zum Kontrapunktieren. Hannover, Louis Oertel.

Die Anleitung Piepers ist eine verdienstliche Arbeit. Sie hat den großen Vorzug, alle Trockenheit der Behandlung, soweit das bei der in Rede stehenden Materie möglich ist, zu vermeiden. Sie geht mehr darauf hinaus, den Sinn für gute Stimmführung durch Beispiele zu wecken als ihn durch Regelwerke hervorzurufen. Daß der Verfasser auch weltliche Volksmelodien schon frühzeitig kontrapunktieren läßt, belebt den Unterricht ungemein. Das Werk sei Musikfreunden und Musikstudierenden hiermit empfohlen.

Es ist wünschenswert, daß die jungen Komponisten wieder eifrig Kontrapunktstudien machen, anstatt Wagnersche, Regersche und Straußsche Harmonien nachzuahmen. Allzusehr überwuchert bei der neuen Komponistengeneration das Harmonische, während das Melodische in den Hintergrund tritt. Max Reger klagte kürzlich selbst darüber mit den Worten: Die jungen Komponisten fangen da an, wo sie naturgemäß aufhören sollten. Ins Konkrete übersetzt soll das die Mahnung sein: „Ihr Musikjünglinge treibt eifrig Kontrapunktstudien, dann studiert die Klassiker und zuletzt erst nehmt euch die Hochmodernen zum Vorbild.

**v. Weber, Carl Maria,** Briefe an den Grafen Karl v. Brühl, herausgegeben von *Georg Kaiser*. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Es ist zwar keine dunkle Ecke, in die Webers Briefe an Brühl — und die im Anhang befindlichen Briefe des Grafen Brühl an seine vorgesetzte Behörde — hineinleuchten, aber sowohl für den einfachen Kunstfreund als auch für den Historiker bieten sie doch Interessantes und Neues genug. Es ist ein großes Verdienst von Brühl, Webers Genie erkannt und gefördert zu haben namentlich durch die Uraufführung des Freischütz im Jahre 1821. Um die Entstehung und Aufführung dieser Oper drehen sich in der Hauptsache die Briefe 19—31 (vom 12. August 1819 bis 26. April 1821). Merkwürdigerweise ist kein Brief vom 18. Juni 1821 dem Tage der Freischützaufführung bis zum 18. Oktober 1821 vorhanden. Da Weber am 1. Juli wieder in Dresden eintraf, so hat er $3^1/_2$ Monat verstreichen lassen, ehe er wieder an seinen Gönner und Freund schrieb. Nicht nur über den Freischütz, sondern auch über die anderen dramatischen Werke Webers und ihre Entstehung bringen die Briefe manch Neues. In zahlreichen Fußnoten gibt der Herausgeber alle wünschenswerten Aufklärungen. Webers Persönlichkeit tritt in den Briefen in sympathischer Beleuchtung hervor. R.

**Hyacinth, Abele,** Erinnerungen an einen großen Münchener Tonkünstler aus alter Zeit, und Versuch einer Darlegung des historischen Entwicklungsganges des Streichinstrumentenbaues. Mit zwei Abbildungen und zwei Notenbeilagen. Preis geheftet 1,20 M. München 1910, Verlag von Louis Finsterlin.

Das liebevoll, aber nicht durchweg in musterhaftem Deutsch und bisweilen weitschweifig geschriebene Schriftchen ist dem Andenken des Münchener Musikers Konrad Paumann gewidmet und nimmt für ihn, freilich mit nicht zweifelsfreier Beweisführung, das Verdienst in Anspruch, nicht nur das Orgel- und Lautenspiel gefördert, sondern auch namentlich das Spiel von Bogeninstrumenten eingeführt zu haben. Im Anschluß hieran entwickelt der Verfasser die Ansicht, daß die Geschichte des Streichinstrumentenbaues bisher völlig verkehrt dargestellt worden sei. Sie habe mit den Baßinstrumenten begonnen und sei zuletzt erst zur Violine gelangt. Kennt der Verfasser von Wasielewskis Studien zur Geschichte der Violine, des Violoncells usw.?

Die Bachliteratur bereichert der Verlag Max Hesse in Leipzig durch des Seminardirektors **M. Ritter** erklärende Ausgabe von Joh. Seb. Bachs „Kunst der Fugen". Dem Notentext sind Takt für Takt Analysen und Bemerkungen im Anschluß an die Riemannschen Analysen in dem Katechismus der Fugen-Komposition eingefügt, die auch dem Schüler und dem Liebhaber den Bau der Kompositionen vollkommen veranschaulichen und bei dem billigen Preis (kart. 3 M) leicht erreichbar sind. Hat diese Ausgabe rein theoretisches Interesse bestimmt, so zielt **Mugellinis** Ausgabe des Wohltemperierten Klaviers mit ihren Hinweisen, Erläuterungen und Themenangaben zunächst auf die Klarheit des Ausdrucks im Spiel hin, ganz besondere Aufmerksamkeit den Verzierungen widmend. Verleger dieser Ausgabe, die die Reineckesche verdrängen dürfte, sind Breitkopf & Härtel. Der Preis des uns vorgelegten 2. Bandes beträgt 3 M (geheftet).

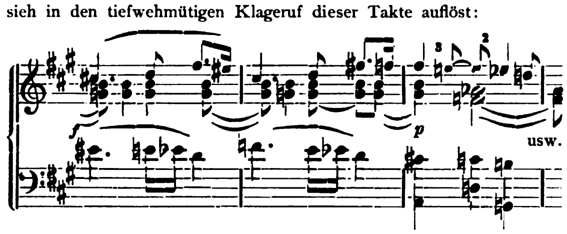
In das schwierige Kapitel „Bearbeitungen" führt **Robert Bethge** ein, indem er **Robert Franz** in seinen Vorworten zu Bach- und Händelausgaben und in dem sehr bemerkenswerten offenen Briefe an Henslich wieder das Wort nehmen läßt. Die Einführung dieses Buches: „Robert Franz Gesammelte Schriften über die Wiederbelebung Bachscher und Händelscher Werke" — Verlag F. E. C. Leuckart, Leipzig — hat Professor *Otto Reubke* in Halle übernommen; er betont, daß Franz als Bearbeiter zunächst nach seiner Zeit zu beurteilen ist, und von diesem Standpunkt aus (also historisch gemessen) von größter Bedeutung war, daß er aber noch heute mit seinen Fragen nicht erledigt ist. Und in der Tat tritt in dem Buche hinter dem Praktiker Franz ein Kenner von so profunder Wissenschaft hervor, daß seinen Vorschlägen, die übrigens durch ausführliche Notenbeispiele ergänzt sind, das gebührende Gewicht auch heute nicht versagt werden kann.

Einen besonderen Hinweis verdient der im Verlag von Chr. Friedrich Vieweg G. m. b. H. erschienene von **Arthur Blass** herrührende Wegweiser zu Johann Sebastian Bach, eine Sammlung von Klavierwerken aus dem 18. Jahrhundert und zwar von Couperin, Domenico Scarlatti, G. F. Händel und schließlich Bach selbst, der einige glückliche einführende Bemerkungen vorangeschickt sind. Die Idee ist ja nicht neu, es gibt auch andere Zusammenstellungen aus älteren Meistern, die ihr dienstbar gemacht werden können, aber das ganze Auftreten des Buchs ist darnach angetan, der Idee zuverlässig zu nützen.

Schließlich ist **Busonis** Fantasia nach Joh. Seb. Bach für Piano solo (Breitkopf & Härtel, Volksausgabe Nr. 3054, 2 M) zu erwähnen, die wegen ihrer nicht allzu weitgehenden technischen Anforderungen auch weniger spielgewandten, wenn freilich schon nur ausdruckssicheren Musikern erfolgversprechend zugänglich ist.

**Reger, Max,** Op. 112, Die Nonnen. Dichtung von *Martin Bölitz*. Für Chor und großes Orchester. Berlin, Verlag von Ed. Bote & G. Bock.

Das Gedicht behandelt das Erleben einer Vision durch verzückte Nonnen; der Heiland tritt zu ihnen herfür, indes sie beten. Die Musik ist von außerordentlicher sinnlicher Eindrucksfähigkeit, unablässig steigert sie sich und wächst zu mächtiger Größe empor. Dabei ist der Aufbau durchaus klar und verhältnismäßig einfach, die Ausführung freilich für den Chor wegen der Chromatik der Stimmführung, der Polyphonie und der Ansprüche an die Taktsicherheit der Sänger nicht gerade leicht. Recht lehrreich für Regers Stellung zur Programm-Musik ist nun wie er gleich in den ersten Takten der Einleitung die Grundstimmung des Ganzen zwingend herstellt und nach Aufrollung des Gesamtverlaufes bei dem Einsatz des Chores nächtiges Dunkel und Schwingen heller Silberglocken malt, dann die Textworte: „junge heiße Seelen" benutzt, die Bewegung vorübergehend anschwellen zu lassen und sogleich einen Gegensatz zu dem weltentrückten Gesang der Nonnen selbst noch gewinnt. Ein Orchesterzwischenspiel bringt mit zweimaligem starkem stringendo eine unruhvolle Spannung, die sich in den tiefwehmütigen Klageruf dieser Takte auflöst:




Und wieder beginnt der Chor, aufbäumende Musik, singend von des Liebeszagens unsäglich bangem Laut gipfelnd in Seufzern „wie das ängstige Klagen einer sterbenden Braut" . . . Wir hören dann den Sang der Nonnen selber und es geschieht das Wunder. Daß Reger das Gedicht wegen seiner programm-musikalischen Möglichkeiten gewählt hat, ist nach diesen knappen Andeutungen hin dem Leser wohl glaubhaft. Zu eingehenderen Belegen mangelt hier ja der Raum.

In der verdienstlichen Sammlung „Aus Natur und Geisteswelt" des B. G. Teubnerschen Verlages in Leipzig bringt **Edgar Istel** Das Kunstwerk Richard Wagners mit einer Schrift dieses Titels in sehr geschickter warmherziger Darstellung unter fleißiger Heranziehung des eigenen Zeugnisses Wagners dem allgemeinen Verständnis nahe. Das Büchelchen versteht es ausgezeichnet, die Entwicklung in den musikalisch-dramatischen Werken Wagners in ihrem gewaltigen Umfang und ihrer wunderbaren Logik ohne viel biographisches und philosophisches Beiwerk aufzeigen und schließlich das Werk vor den Mann zu stellen. Es gewinnt durch Sachlichkeit und weckt ohne wortreiche Schwärmerei und ohne protziges Geistreicheln Verwunderung, ja Liebe zu Wagner. Ein prächtiges Buch, und dabei so billig!

**Suk, Josef,** Erlebtes und Erträumtes, Op. 30. Ebenda. Nummern 3129 und 3130. Jedes Heft 2 M.

Frische charakteristische, im besten Sinne moderne Musik, zum Teil entzückend, graziös. Stücke, die ein bissel Studium erfordern, es aber auch reichlich lohnen. Sehr empfehlenswert!

**Karg-Elert, Sigfrid,** Poetische Bagatellen, Op. 77. Berlin W35, Musikverlag Carl Simon. 2 Hefte, 3 und 2 M.

Feine fröhliche Musik, die Spieler und Hörer gleich lebhaft anspricht. Ebenfalls sehr empfehlenswert! Franz Rabich.

**Scalero, Rosario,** Op. 6 und 7, Zwei Motetten über einen Klagegesang Jeremiä (fünfstimmig) und über Worte der heiligen Schrift (aus den Büchern Hiob, Prediger Salomonis und Tobias) (vier-, fünf- und sechsstimmig). Partitur je 1,50 M, Chorstimmen je 30 Pf. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Das Verdienst, den stimmungsvollen, musikalisch und künstlerisch recht bedeutenden Schöpfungen des durchaus ernst zu nehmenden jungen italienischen Komponisten bei uns die Wege geebnet zu haben, gebührt dem rührigen Dresdener Kreuzkantor Prof. *Otto Richter*. Möchten recht bald alle unsere vornehmen Chorinstitute diese ihre Repertoires wirklich bereichernden Perlen der neuen musica sacra zur Aufführung bringen!

**van Eyken, Heinrich**, Op. 40, 1: „Aus der Tiefe rufe ich". Für eine Singstimme und Orgel oder Pianoforte. Preis 1,30 M. Leipzig, Leuckart.

Wie tief sich dieser leider so früh dahingeraffte, hochbegabte neuzeitliche Kirchenmusiker in den Geist der alten Vokalmeister versenkt, ja diesen sein innerstes Wesen assimiliert hat, davon legt die mustergültige, umfangreiche, geradezu klassische musikalische Bearbeitung (4 Bände, Verlag Dreililien, Berlin) der vortrefflichen von Lilienkronschen Chorordnung ein beredtes Zeugnis ab. Auch in dem vorliegenden Liede ist der Komponist in seiner tief- und feinsinnigen Weise dem Texte sorgfältig nachgegangen. Der Name H. van Eyken verdient recht viele kirchenmusikalische Programme zu zieren.

**Berneker, Constanz,** Drei geistiche Lieder für gemischten Chor: 1. „Er hat seinen Engeln befohlen". Part. 1 M, Stimmen à 20 Pf. 2. „Fürwahr er trug unsere Krankheit". Part. 50 Pf., Stimmen à 10 Pf. 3. „Ich hebe meine Augen auf". Part. 70 Pf., Stimmen à 10 Pf. Bayreuth, Carl Gießel jun.

Seit Aufführung seiner Krönungskantate (Musikfest in Mannheim 1907) scheint das Interesse für den 1906 heimgegangenen ostpreußischen Komponisten erfreulicherweise in weiteren Kreisen im Zunehmen begriffen. Und mit Recht! War doch der Königsberger Orgelmeister, auf dessen prächtige Kantate: „Christus, der ist mein Leben" — hier noch hingewiesen sei, einer der ersten, der die Errungenschaften Wagners erfolgreich auf seine ureigenste Domäne verpflanzte, die Vokalmusik, insonderheit im kirchlichen Stil. Nr. 2 gemahnt an die einfach-edle, herbkeusche Art der Alten. Die Nummern 1 und 3 weisen Wendungen von ergreifender Milde und Innigkeit auf.

**Berneker, Constanz,** Kantate: „Gott unsere Zuflucht, für Chor, Soli (Bariton und Sopran) und Orchester oder Orgel. Auszug mit Text für Klavier oder Orgel 3,50 M, Chorstimmen à 40 Pf. Bayreuth, Carl Gießel junior.

Fünf Takte des Chors über obige Eingangsworte des 90. Psalms leiten das Werk schlicht und würdig ein. Eine stimmungsvolle Arie für Bariton (event. Alt) (Inhalt: Bitte um die göttliche Gnade im Hinblick auf das Ende) spinnt es weiter. In dem folgenden prächtigen Chor, den als Hauptgedanken die göttliche Ewigkeit und die menschliche Hinfälligkeit durchziehen, weiß der Komponist die scharfen Kontraste musikalisch sehr wirkungsvoll zu gestalten. Auch die innige, zum Teil dramatisch bewegte Sopran-Arie: „Ach Herr, strafe mich nicht" — bedeutet einen glücklichen Wurf. Mit dem Chor: „Barmherzig und gnädig ist der Herr" — klingt die für Totenfest- und Bußtagsfeiern wohlgeeignete Kantate zuversichtlich und tröstlich aus. Dauer ca. $^1/_2$ Stunde.

**Berneker, Constanz,** Brautlied: „Wo du nun wandelst" (Gerok), Duett für Sopran und Tenor (Bariton) und Orgel. Preis 1,50 M. Bayreuth, Carl Gießel junior.

Musikalisch den vorher besprochenen Werken desselben Komponisten nicht ganz ebenbürtig, wird das meines Erachtens etwas reichlich in Süßigkeit getauchte Duett zur Verschönerung der kirchlichen Trauungsfeier manchem willkommen sein.

**Haase, Rudolf,** Op. 30, Zwei Motetten für gemischten Chor: a) „Herr, bleibe bei uns", b) „Sei getreu bis in den Tod". Part. 60 Pf., Stimmen à 15 Pf. Hameln, H. Oppenheimer.

Warm empfunden, schlicht im Ausdruck, gut gearbeitet. Um das volkstümliche Moment zur Geltung zu bringen, läßt der Komponist beide Motetten in fein figurierten Chorälen gipfeln. Empfohlen! Paul Teichfischer.

**Burger, Max,** Op. 65, Sinfonietta für Streichorchester. Berlin-Großlichterfelde, Musikverlag von Chr. Friedrich Vieweg.

**Kaun, Hugo,** Op. 70, Nr. 3, Albumblatt für Streichorchester. Ebenda.

**Kienzl, Wilhelm,** Op. 80, „O schöne Jugendzeit". Zehn kleine Klaviergedichte. Ebenda.

Die B dur-Sinfonietta von *Max Burger* (Op. 65) ist ein sehr erfreuliches Stück von guter Arbeit und gefälliger Erfindung. Die drei Sätze stehen inhaltlich in wirkungsvollem Gegensatze und sind sehr fein instrumentiert. Das Ganze stellt keine zu hohe technische Ansprüche und empfiehlt sich schon aus diesem Grunde zu Studium und Aufführungen in Schulen, Seminaren usw. angelegentlich.

Dasselbe gilt von *Hugo Kauns* Albumblatt (Op. 70, Nr. 3, G dur), das sich als ein höchst geschmackvoll abgetöntes Stimmungsbild musikalischer Art darstellt und einen künstlerisch reinen Eindruck hinterläßt.

Die drei Hefte des Op. 80 von *Wilhelm Kienzl* (Op. 80) enthalten unter dem, gleichsam Inhalt und Stimmung im voraus markierenden Gesamttitel „O schöne Jugendtage!" zehn klangvolle Klavierstücke, für die Jugend komponiert, mit Fingersatz genau versehen und nach dem Grade der Schwierigkeit geordnet. Der instruktive Zweck der niedlichen Sachen wird in ein freundliches, echt musikalisches Gewand gehüllt. Die Kompositionen sind für den Unterricht und Vortrag außerordentlich gut zu verwenden.

**Kauffmann, Fritz,** Op. 51, „Abendmusik" für Streichquartett. Magdeburg, Verlag von Heinrichhofen.

Der Serenadencharakter ist in diesem anmutigen Werke aufs Beste getroffen. Die zierliche und reizende Musik entspricht vollkommen dem selbst gewählten engen Rahmen. Man sollte die schöne Komposition auch im Klavierarrangement zu vier Händen erscheinen lassen und ihr dadurch neue zahlreiche Freunde erwerben.

**Riemann, Hugo,** Normalklavierschule für Anfänger. Leipzig, Max Hesses Verlag.

Riemanns vorliegende neue Normalklavierschule ist für Anfänger bestimmt, die noch im Kindesalter stehen. Demzufolge sind mit Geschick alle, das Fassungsvermögen solcher Spieler überschreitende Erklärungen theoretischer Natur vermieden, alles vielmehr auf die einfachste und klarste Definition zurückgeführt worden. In 25 kleinen Kapiteln stellt sich der gesamte Unterrichtsstoff dar, soweit er für die schon durch den Buchtitel angedeutete Stufe in Betracht kommt. Eine Reihe von einzelhändigen Spielstücken führt den Schüler schon früh in die Wesensart der rhythmisch abgeteilten Melodie ein. Hingegen fehlen vollkommen vierhändige Stücke, meines Erachtens ein Nachteil. Die Riemannsche Schule bringt den Spieler ungefähr bis zu den Clementischen Sonatinen Op. 36. Eugen Segnitz.

**Hilse, B.,** Suite für Flöte und Harfe (oder Klavier), Op. 6. Leipzig, Jul. Heinr. Zimmermann. Preis 3 M.

Das Werk ist einen jungen Künstler, Herrn *Justus Gelfins*, gewidmet, der eine Zeitlang mein Schüler war. Nicht deshalb möchte ich es empfehlen, sondern weil die Komposition eine gute ist. Sie ist ganz frei in vier Abschnitte gegliedert: Andante, Bacchanale, Adagio, Scherzo und erfordert zwei zuverlässige Künstlergenossen zur Ausführung. Das Werk ist edel in der Haltung des melodisch interessanten 1. Satzes, sprühend frisch in dem Bacchanale, schwermutvoll und leidenschaftlich ausbrechend im Adagio, zierlich in dem formal originell gestalteten Scherzo. Ernsten Spielern sei die Komposition für öffentliche und häusliche Aufführungen warm empfohlen.

Wilibald Nagel.

---

## Briefkasten.

Herrn **J.** In Leipzig wird die 8. Sinfonie von Mahler am 1. und 2. März aufgeführt.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.




XVI. Jahrgang.
1911/12.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

Nr. 7.
Ausgegeben am 1. April 1912.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 S. Text und 8 S. Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen
durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Inhalt: 



# Wittenbergische Figuralmusik zur Zeit Luthers.

Von Dr. **A. Schering** (Leipzig).

Im Januarheft dieser Blätter wurde der Versuch einer neuen Interpretation der geistlichen und weltlichen Liedmusik der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts unternommen und festgestellt, daß der größte Teil derselben nicht zur a cappella-Musik zu rechnen ist, sondern der Literatur des ein- und zweistimmigen mit Instrumenten begleiteten Liedes angehört. Welche weitgreifenden Konsequenzen sich ergeben, wenn das Prinzip des begleiteten Sololieds als herrschend in der damaligen Musik (und zwar nicht nur Deutschlands) angenommen wird, findet sich an anderer Stelle ausgeführt. Es wurde zugleich ausgesprochen, daß es um 1540 an wirklich mehrstimmig gesungenen Liedern zwar nicht gefehlt hat, daß aber deren Charakter völlig abweichend ist vom Charakter der Instrumentenlieder, und daß die Quantität jener im Verhältnis zur Quantität dieser verschwindend gering ist.[1]) Im Bereich der kirchlichen Musik tritt das mehrstimmig ausgeführte Lied geradezu in den Hintergrund und beschränkt sich auf zwei- oder dreistimmige einfache Kanons. Ein kurzer Streifzug in das musikalische Wittenberg zur Zeit Luthers mag zur Klärung der Frage beitragen: Welche Stellung nahm das instrumentenbegleitete Kirchenlied im Rahmen des jungprotestantischen Gottesdienstes ein.

Ältere und neuere Forschungen[1]) haben mit Sicherheit ergeben, daß in der jungen protestantischen Kirche neben dem an erster Stelle stehenden Gemeindegesang und dem Choralgesang (Cantus planus) der Figuralgesang eine bedeutsame Rolle spielte, jener Gesang also, der sich fürs Auge der Sänger durch Notation in Mensuralnoten (statt Choralnoten) kundgab, gegenüber dem „planen" Cantus gregorianus figuratives Wesen zur Schau trug und mehrstimmig gehalten war. Unter den Begriff „Musica figurata" oder „Musica in contrapuncto" fielen demnach weder der einstimmige (unbegleitete) Gemeindegesang noch die ebenso gearteten offiziellen liturgischen Gesänge. Trotzdem

---

[1]) Sehr belehrend und die neue Auffassung aufs beste bestätigend, ist die Vorrede zum II. Teile der Forsterschen Liedersammlung (1540), wo es heißt: „Ich hab im verschiedenen jahr ein Außzug (in wölchem allein die teutschen liedlein, so auff allerley Instrumenten zu brauchen vast dienstlich) durch den Truck lassen auß gehn. Weil aber nicht alle Liedlein, wie auch anderer gesang, auff die Instrument tüglich [tauglich], hab ich gegenwertige teutsche Liedlein, als die zum singen am füglichsten und gar zur kurzweil am frölichsten, zum singen am besten, sol der text auffs vleißigst darein gesungen werden (!). Darumb er dann auch etwas vleißiger, dann vielleicht in den vorigen beschehen, darunter gesetzt und appliziert worden." — Man halte diese in schlichtem Kontrapunkt gesetzten Singelieder (es sind trotzdem auch einige begleitende dabei) gegen die Instrumentenlieder der ersten Forsterschen Sammlung oder gegen Gesänge aus Otts Sammlung! Das numerische Überwiegen der „instrumentischen Gesänge" geht aus dem Satze hervor: „Weil aber nicht alle Liedlein, wie auch anderer Gesang, auff die Instrument tüglich . . . ."

[1]) So von K. v. Winterfeld, R. von Liliencron, Rietschel, Joh. Wolff, F. Sannemann, Rautenstrauch u. a.

seit langem dieser Unterschied erkannt und präzisiert ist, herrscht doch noch immer Unklarheit über die eigentliche Beschaffenheit des frühprotestantischen Figuralgesangs. Bestand er in reinem mehrstimmigen Gesang des Kirchenchors oder nahmen fakultativ oder obligatorisch auch Instrumente, voran die Orgel, teil?

Tritt man an die Frage mit dem Belegmaterial der überlieferten Musik heran, so kann sie einzig und allein im Sinne der zweiten Satzhälfte beantwortet werden. Denn es muß auffallen, daß uns aus der Zeit um 1530 keine Figuralmusik erhalten ist, welche — wäre sie wirklich a cappella gesungen worden — dem Stande der damaligen a cappella-Musik entspräche, d. h. in einfachem, Note gegen Note gesetztem und syllabisch deklamierendem Satze geschrieben ist. Nur dieser schlicht kontrapunktische Stil käme in Betracht. Denn es steht fest, daß die Ausführung der kirchlichen Gesänge zunächst Schülerchören anheimfiel, also Kindern und Jünglingen, die an irgendwie komplizierte Musik in keiner Weise gewöhnt waren, sondern vollauf zu tun hatten, die für die Bewältigung des Cantus choralis notwendigen Regeln der Solmisation und Mutation in sich aufzunehmen. Wie vielstimmige Gesangsstücke für Lateinschüler um die Mitte des 16. Jahrhunderts beschaffen waren, zeigen die Anhänge der Gesangsschulen und andere ausdrückdrücklich für den Schulgesang bestimmte Kompositionen.[1]) Es sind einfache, durchaus akkordisch gesetzte Lieder ohne jegliche polyphone Komplikationen. Deshalb müssen auch alle jene Kapitel der lateinischen Musikkatechismen vor und nach 1550, welche mehr als dies von den Schülern fordern, in anderm Sinne verstanden werden, nämlich als Anleitungen zum instrumentalen Singen. Daß „cantare" im Sprachgebrauch des späten Mittelalters bis in jene Zeit hinein nicht nur Singen mit der Menschenstimme bedeutete, sondern auch das Musizieren auf Blas- und Saiteninstrumenten einschloß, ist bis jetzt noch viel zu wenig beachtet worden, obgleich z. B. Sebald Heyden in seiner Ars canendi (1537) davon wie von einer selbstverständlichen Sache spricht. Erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, als der mehrstimmige Kunstgesang auch in den Schulen immer mehr gepflegt wird, heben sich die beiden Praktiken, das „cantare" und „sonare", schärfer voneinander ab. Noch L. Osianders vierstimmige Chorallieder vom Jahre 1586 veranschaulichen, daß selbst um diese Zeit das mehrstimmige Choralsingen an den denkbar einfachsten Satz, Note gegen Note, gebunden war.[2])

Die Tatsachen führen vielmehr darauf, daß in den Begriff „Figuralmusik" immer und überall Instrumentalmusik mit einzubeziehen ist. Für den Gottesdienst zu Luthers Zeit kam zunächst die Orgel in Betracht. Aus Gründen, die an anderer Stelle auseinandergesetzt werden sollen, war Luther ein Feind der Orgelmusik. Er schloß sie von seiner deutschen Messe aus, ließ sie aber trotzdem bei einigen Gelegenheiten zu, z. B. beim Te deum und bei den „Deutschen Gesängen" (germanica carmina).[1]) Unter diesen sind nicht die Gemeindelieder, sondern die Chorgesänge zu verstehen, die Luther und Joh. Walther zusammen in dem „Geystlichen gesangk Buchleyn", Wittenberg 1525 und folgende Jahre, niederlegten, und die später (1544) durch Georg Rhaw um 123 neue bereichert wurden. Hat nun die liturgiegeschichtliche Forschung einmütig festgestellt, daß diese „Chorgesänge" (und zwar nur diese) tatsächlich mit Orgel vorgetragen wurden, so ist nach der neuesten Interpretation der Liedmusik um 1530 kaum mehr zweifelhaft, wie dies geschah: der Organist spielte bei einem vierstimmigen Satze Diskant-, Alt- und Baßstimme (vielleicht auch mit Einbeziehung des Tenors), während der Chor einstimmig seinen choralen Cantus firmus im Tenor dazu sang. Diese Praxis erscheint unvergleichlich einfacher und natürlicher als jene, nach der der gesamte Chor „figuriert" hätte. Wären diese Stücke wirklich in allen Stimmen gesungen worden, so müßte auffallen, warum durchschnittlich dem Tenor die leichteste Last, nämlich der durchweg gesangliche Choral-Cantus firmus, aufgebürdet wurde, während Sopran und Alt (dieser in oft ungeheuerlicher Weise) die allerschwierigsten, atemraubendsten Partien erhielten. Und dies nicht nur gelegentlich, sondern in 90 Stücken von 100. Über welche Blasebälge als Lungen müßten die Knäblein von damals verfügt haben, wenn diese Auffassung die richtige wäre![2]) Vielmehr scheint sich zu bewahrheiten, daß in Fällen, wo nicht die Tenoristen allein, sondern der gesamte Schülerchor zur Gesangsleistung herangezogen wurde, dieser die Tenormelodie in der höheren oder tieferen Oktave mitsang. Kleine dabei vorkommende Unebenheiten der Stimmführung übersah man wohl schon damals ebenso wie noch 1603. Das in diesem Jahre in Frankfurt a. M. erschienene Schottsche Gesangbuch spricht sich in der Vorrede über den umgekehrten Fall: Verdoppelung des Diskants durch den Tenor folgendermaßen aus:

„Irret auch nicht, wann gleich die Octava tenorweise von Mannspersonen . . . darunter gesungen wird; denn solches, wiewol es den Contrapunctum etwas vitiiert (!) oder hindert, doch viel mehr den Chorum bestärket, daß die Stimmen und Weise des Gesangs

[1]) Vergl. etwa die Musikbeilagen zu *A. Prüfers* Schrift: „Untersuchungen über den außerkirchlichen Schulgesang in den evangelischen Schulen des 16. Jahrhundert".

[2]) Ausgewählte Sätze finden sich bei *Fr. Zelle*, Das erste evangelische Choralbuch (Berliner Programm 1903).

[1]) *G. Rietschel*, Die Aufgabe der Orgel im Gottesdienste bis in das 18. Jahrhundert, Leipzig 1892, S. 20. *R. v. Liliencron*, Liturgisch-musikalische Geschichte der evangelischen Gottesdienste von 1523 bis 1700, Schleswig 1893, S. 90 ff.

[2]) S. das in der Notenbeilage dieser Nummer mitgeteilte Stück von Resinarius.

desto baß gehört und vernommen, auch um so viel desto leichtlicher von menniglichen gelernt werden möge."

Es darf nie vergessen werden, daß Amt und Aufgabe des Singechors der jungen protestantischen Kirche darin bestand, der Gemeinde die neuen Choralmelodien fest einzuprägen. Diese also mußten so deutlich als möglich hervortreten, was auf die angegebene Weise leicht und zwanglos zu erreichen war. So aufgefaßt, klärt sich mancher bisher dunkel gebliebene Zusammenhang, und an Stelle der Ausdrücke höchster Verwunderung, wie Luther und Walther es wagen konnten, ihren ungeübten Schülerchören dergleichen schwierige, richtiger gesagt: unausführbare „Gesänge" in die Hand zu geben, tritt der Ausdruck der Bewunderung über das ebenso einfache wie künstlerische Verfahren beider. Die über Walther als Komponisten lautgewordenen, etwas geringschätzigen Urteile bedürfen durchaus der Revision, und viele zeitgenössische Mitteilungen erscheinen jetzt in neuem Licht. So etwa folgende: „... Post ludebatur in organis subjungente choro: Herr Gott Vater wohn uns bey", „postea ludebatur in organis et a choro subjungebatur: Wir glauben all an einen Gott", „post hanc lectionem ludebatur in organis, succinente ecclesia:[1]) Wir glauben all" (W. Musculus, 1536, über Wittenberger und Eisenacher Gottesdienste, zit. bei Rietschel a. a. O., S. 21 f.); ferner alle die Stellen deutscher Kirchenordnungen, wo des längeren oder kürzeren von der Musica figurata die Rede ist. Nicht zuletzt jenes schöne Wort Luthers selbst:

„Wo die natürliche Musica durch die Kunst geschärft und poliert wird, da siehet und erkennet man erst zum Teil (denn gänzlich kanns nicht begriffen noch verstanden werden) mit großer Verwunderung die große und vollkommene Weisheit Gottes in seinem wunderlichen Werk der Musica, in welcher vor allem das seltsam und wohl zu verwundern ist, daß einer eine schlechte [schlichte] Weise oder Tenor (wie es die Musici heißen) her singet, neben welcher drei, vier oder fünf andere Stimmen auch gesungen werden, die um solche schlechte Weise und Tenor, gleich als mit Jauchzen rings umher um solchen Tenor spielen und springen und mit mancherlei Art und Klang dieselbige Weise wunderbarlich zieren und schmücken, und gleichwie einen himmlischen Tanzreihen führen."

Das ist eine klare und deutliche poetische Beschreibung des instrumental begleiteten Tenorlieds; denn der ganze Absatz von „neben welcher drei, vier oder fünf Stimmen" an kann seiner Ausdrucksweise nach nur auf die Tätigkeit der begleitenden („auch singenden") Instrumente bezogen werden. Wären damit Menschenstimmen gemeint, so hätte Luther sicherlich den Schlußsatz ganz anders gefaßt.

Dem Versuche, die von Walther und Rhaw herausgegebenen mehrstimmigen Lieder in die Form von Orgelstücken mit darüberliegendem gesungenen Cantus firmus zu bringen, stellen sich keinerlei Schwierigkeiten entgegen, wenigstens was die Chorallieder betrifft. Es war Sache der Organisten, sich die entsprechenden Tabulaturen selbst herzustellen.

[1]) Unter ecclesia ist hier Sängerchor und Gemeinde zu verstehen.

Die Faktur anderer Stücke weist aber darauf hin, daß nicht immer die Orgel tätig war, sondern auch andere Instrumente mitwirkten (z. B. in Kompositionen wie St. Mahus „Herr Gott erhör' mein Stimm' und Klag'" und Th. Stoltzers XIII. Psalm (beide in der Rhawschen Sammlung), deren Cantus firmus frei erfunden ist. Hier erscheint eine Besetzung mit Streich- oder Blasinstrumenten oder eine aus beiden gemischte als die einzig mögliche d. h. künstlerisch befriedigende. Und auch dafür liegen gewichtige Zeugnisse vor, wenn auch nicht in Gestalt von Kirchenverordnungen. So ist z. B. Mart. Agricolas „Musica instrumentalis" (1. Auflage 1528, 5. Auflage 1545)[1]) eine einzige große Verherrlichung der Instrumentalmusik im Dienste des geselligen wie kirchlichen Lebens. Sie ist ausdrücklich für die deutschen „Schulkinder" (!) bestimmt und Georg Rhaw gewidmet. In der Vorrede zur 5. Auflage spricht Agricola geradezu von „instrumentischen Gesängen" und lobt Rhaw, daß er ein warmer Förderer der kirchlichen Instrumentalmusik sei und nicht zu denen gehöre, die „klösterlich — da man gantz beschawlich lebet und ohn alle Musicalische Instrument (!) allein choraliter (!) dahin singet — von der Sache reden".[2]) Selnecker rühmt im Vorwort seines „Psalters" (um 1560), es sei „fein, andächtig und lieblich, wenn man in den Kirchen eine feine Musicam hält, Figural und Choral, Orgeln und andere Instrumente (!), und damit das Herz ermuntert und erfreuet" usw. Dabei ist zu bedenken, daß in den geistlichen Liedersammlungen Walthers und Rhaws keineswegs nur Stücke für den Kirchengebrauch stehen, vielmehr eine große Zahl als geistliche Hausmusik zu betrachten ist, bei deren Ausführung schwerlich die Orgel — und sei es auch in Gestalt eines Positivs — die Hauptrolle gespielt haben wird. Gott loben „auff mancherley Musicalische weise, als nemlich mit Singen, Pfeifen und Saitenspiel" (Agricola), das war Regel in den großen protestantischen Hauptkirchen des Reformationszeitalters (Wittenberg, Eisenach, Braunschweig, Magdeburg usw.), und nur wo Schwarmgeister und Kryptokalvinisten herrschten, wurde dies fröhliche, herzliche Musizieren zeitweilig eingedämmt oder gar verboten.

Eine Aufstellung der wichtigsten Typen der geistlichen Liedmusik um 1530 möge diese Skizze

[1]) Beide Auflagen in Neudruck durch *R. Eitner* vorhanden.

[2]) Rhaw selbst bekennt sich als Freund der Instrumentalmusik, indem er seinen „Neuen deutschen Gesängen" von 1544 ein Gedicht „Fraw Musica" voranschickt und darüber einen Holzschnitt setzt, der eine im Grünen auf der Laute spielende Frau darstellt. Zu ihren Füßen liegt ein Psalterium; an den Pfosten der Laube hängen: eine viersaitige Viola mit Bogen, eine kleine Harfe, eine Art Fagott und ein gerader Zink. Das Diskantheft ist mit Abbildungen von Instrumenten reich geschmückt (Pfeifen, Zink, Krummhorn, Dudelsack, Trommel, Viola, Laute, Harfe). Wie kämen die Abbildungen in eine Sammlung geistlicher Lieder, wenn sie nicht auch in Wahrheit benutzt worden wären?

beschließen. In Betracht gezogen sind nur die beiden im Neudruck vorliegenden Sammlungen von Walther (1524 u. ff.) und Rhaw (1544).[1]) Da erscheinen zunächst:

1. Begleitete Gesänge für Tenor (Chor). Den Cantus firmus bildet ein Choral oder eine Hymne.

Diese Art ist die bei weitem häufigste und wird durch zahlreiche schöne Stücke sowohl bei Walther (z. B. Nr. 10 „Christ lag in Todesbanden", Nr. 13 „Erbarm dich mein") wie bei Rhaw und Ott (Liederbuch 1544) belegt.[2]) Die äußere Anlage ist durchschnittlich die, daß die Instrumentenstimmen (meist drei) mit dem Anfangsmotiv des Chorals imitierend beginnen, worauf als letzter der Tenor einsetzt. Seltener beginnen mehrere oder alle Stimmen gleichzeitig. Die imitierende Arbeit pflegt sich nach Zeilenenden zu wiederholen. Es ist genau die Technik der Choralvorspiele für Orgel des 17. Jahrhunderts, die später durch Bach zu imponierender Höhe ausgebildet wurde, aber bereits hier zu verschiedenartigsten künstlerischen Wirkungen ausgenützt ist.

2. Begleitete Gesänge für Tenor (Solo) und frei erfundenem Cantus firmus.

In Walthers Liederbuch ist diese Art nur schwach vertreten, was sich daraus erklärt, daß es als erstes Figuralgesangbuch der jungen protestantischen Gemeinde zunächst die bekannten Melodien, vor allem Luthers, bieten sollte. Reicher ist die Rhawsche Sammlung. Sie enthält in St. Mahus „Herr Gott, erhör mein Stimm und Klag" (Nr. 35) und Th. Stoltzers 13. Psalm (Nr. 34) zwei Monumentalwerke leidenschaftlichen Ausdrucks, deren Tenöre von geradezu klassischem Zuge sind und — im Hinblick auf die Führung der anderen, instrumentalen Stimmen — mit Deutlichkeit zeigen können, was man um 1520[3]) unter „Gesang" verstand. Wer fühlt sich Barbar genug, neben solchem Tenorgesang die übrigen krausen und sehr bewegten Stimmen durch Soprane, Alte und Bässe meckern zu lassen, statt sie Instrumenten zu geben, deren Natur und Ausdrucksumfang sie entsprechen? Die Umstände machen wahrscheinlich, daß der Cantus firmus dieser Lieder nicht vom Chor sondern von Solosängern ausgeführt wurde. Wer mögen die Wackeren gewesen sein, die in so adeliger Kunst glänzten?

3. Begleitete Gesänge mit choralem Cantus firmus im Sopran oder Baß.

Bekanntlich schritt erst Osiander 1586 zu der Konsequenz, die Choralmelodie in mehrstimmigen Sätzen durchweg in die Oberstimme zu verlegen. Die ältere Praxis hielt an den niederländischen Vorbildern des Tenorlieds fest, obwohl schon in Walthers Sammlung gelegentlich davon abgewichen wird. Unter 38 Gesängen der ersten Ausgabe stehen zwei, in den späteren Ausgaben unter 78 Gesängen fünfzehn, die die Melodie in der Oberstimme haben. Die Tatsache, daß die meisten begleiteten Chorallieder für Sopran (z. B. in der Sammlung Variarum cantionum trium vocum tom. I des Petrejus, Nürnberg 1541) dreistimmig sind, scheint darauf hinzuweisen, daß man in der Begleitung auf den wohl nicht sehr starken Klang der Knabenstimme Rücksicht nahm. Lieder für ausgesprochene Altstimmen kommen nur selten vor. Noch seltener erscheint das ausgesprochene Baßlied (für Chor). Als Beispiel diene das „Vivo ego, dicit Dominus" bei Walther Nr. XLIII.

4. Begleitete zweistimmige Gesänge mit choralem Cantus firmus in Kanonform.

Die Manier, zwei Stimmen kanonisch zu unabhängiger, stützender Instrumentalbegleitung singen zu lassen, reicht bis mindestens ins 14. Jahrhundert zurück (Caccia der Florentiner). Sie wurde seitdem nicht wieder vergessen und begegnet im Bereich der niederländischen Liedliteratur sowohl bei weltlichen wie geistlichen Stücken allerorten.[1]) Als Beispiele seien angeführt; „Nun komm der Heiden Heiland" (Walther, Nr. 20), Joh. Stahls Begräbnisduett „Nun laßt uns den Leib begraben" (Rhaw, Nr. 69) und A. de Brucks großartiges „Komm, heil'ger Geist" (Rhaw, Nr. 16). Es ergeben sich dabei ungemein eigenartige Wirkungen, und vielfach wird man an gewisse Stücke bei Bach erinnert, der, wie die Zukunft wohl lehren wird, samt seinen älteren thüringischen Kollegen über Schütz und Praetorius hinweg geistig eng mit diesem kernigen jungprotestantischen Musikergeschlecht zusammenhängt.

5. Begleitete zweistimmige Gesänge, in denen die Stimmen den Cantus firmus alternierend vortragen.

Diese Art erscheint im weltlichen Liede häufiger als im geistlichen; immerhin sei auf die Nr. 65 der Rhawschen Sammlung (Resinarius, „Es wollt Gott uns gnädig sein), Nr. 70 (A. de Bruck, „Aus tiefer Not"), Nr. 74 (B. Ducis, „Aus tiefer Not") hingewiesen. Eine Erweiterung dieser Form ist die folgende.

6. Begleitete Gesänge für vier einzelne Stimmen mit wanderndem Cantus firmus.

Diese sechste Art ist hinsichtlich der Kompositionstechnik die interessanteste und mag an einem der kürzesten zur Verfügung stehenden Musterbeispiele, dem „Vater unser" von Balt. Resinarius

[1]) Walther (Publik. der Gesellsch. f. Musikforschung, Bd. VII), Rhaw (Denkm. deutscher Tonkunst, Bd. XXXIV).

[2]) Vergl. St. Mahus „Ein' feste Burg", in der Notenbeilage zum Januarhaft.

[3]) Stoltzer war gegen 1450 geboren und starb 1526, gehört also noch dem 15. Jahrhundert an!

[1]) Vergl. Senfls „Es ist nit alles Golde" in der Notenbeilage zum Januarheft dieser Blätter.

(Rhaw, Nr. 22), kurz erläutert sein.[1]) Die Komposition beginnt nach der Weise des gewöhnlichen Tenorlieds: Der Tenor setzt nach kurzen Imitationen der Instrumente im 3. Takte mit der dem römischen Gesange entnommenen Vaterunsermelodie ein und führt sie bis zum achten fort. Hier springt der Cantus firmus mit den Worten „zu komm dein Reich" auf den Sopran über, um gleich darauf (in Takt 10) vom Alt ergriffen und bis Takt 15 von ihm weitergesungen zu werden. Die folgenden Worte „Unser täglich Brot" bis „unseren Schuldigern" gehören dem Baß. Dieser wieder gibt die Melodie in Takt 23 abermals an den Sopran ab, der von Takt 26 an dem Tenor das letzte Wort läßt. Nirgends treffen zwei oder drei gesungene Stimmen in vertikaler Linie zusammen. Hört die eine auf, so setzt das mit ihr gehende Instrument (oder die Orgel) die Führung fort und hält damit die Vierstimmigkeit aufrecht.[2]) In andern Stücken solcher Art, etwa in dem „Ich glaube an Gott" von Resinarius (Rhaw, Nr. 43), sind die von den Stimmen abwechselnd gebrachten Partien länger als hier. Das Prinzip ist das gleiche. Soweit mein Urteil reicht, liegt hier eine Praxis vor, die uralt ist und uns einen wichtigen, ja vielleicht **den Schlüssel** zur Erklärung der bisher so problematischen mehrstimmigen Gesangsmusik seit 1300 bietet.

7. Gesänge, die unter Umständen vom Chore a cappella ausgeführt werden können.

[1]) S. Notenbeilage zur vorliegenden Nummer.

[2]) Man versäume jedoch nicht, eine Stichprobe mit der alten Auffassung zu machen, nach der sämtliche Stimmen vokal gedacht wurden. Welche stillosen Gegensätze ergeben sich da innerhalb der Führung jeder einzelnen Stimme!

In der Rhawschen Sammlung erscheinen einige wenige Stücke in so einfacher, schlicht akkordischer und syllabisch deklamierender Form, daß eine Ausführung ohne Begleitung denkbar und künstlerisch einwandfrei wäre. Vergl. daselbst Nr. 6 (In dulci jubilo), Nr. 12 (Resinarius, „Jesus Christus, unser Heiland") Nr. 60 (A. de Bruck, „Kommt her zu mir"), Nr. 75 (S. Dietrich, „Aus tiefer Not"); auch einzelne andere, stärker, aber doch immer noch bescheiden figurierende (z. B. ebenda, Nr. 31, 49, 51) lassen a cappella-Vortrag zu. Da indessen deren Zahl eine so überaus geringe ist, Rhaw aber doch sicherlich nicht unterlassen hätte, bei entsprechenden Fähigkeiten des Chors mehrere solcher zur Übung mit einzustreuen, so wird man auch für diese Orgel- oder Instrumentenbegleitung annehmen dürfen, zumal der Cantus firmus auch bei ihnen im Tenor liegt und folglich bei vokaler Ausführung in den Hintergrund treten würde.

Mit diesen sieben allgemeinen Typen sind die wichtigsten Erscheinungsformen des deutschen mehrstimmigen Kirchenlieds gekennzeichnet. Im einzelnen finden sich noch eine Menge Varianten, die sich indessen unschwer einer der genannten Grundformen einreihen lassen. Wie im einzelnen vorzugehen ist, um aus der irreführenden Vokalpartitur der Neudrucke das der Intention des Komponisten entsprechende instrumentale Klangbild herauszulösen, mag einer späteren Studie vorbehalten bleiben.[1]) Die Absicht der vorliegenden war lediglich, zu weiteren Untersuchungen in dieser Hinsicht anzuregen.

[1]) Eine Ausgabe weltlicher und geistlicher Lieder wird demnächst bei Breitkopf & Härtel, Leipzig, erscheinen.

# Zur Pflege der religiösen Vokalmusik im 19. Jahrhundert bis auf die Gegenwart.

Von Prof. **Emil Krause**.

(Schluß.)

## II.

Noch einer anderen, höchst verdienstlichen Bestrebung zur Verbesserung des gottesdienstlichen Gesanges beizutragen muß hier Erwähnung gegeben werden. Es ist dies die 1908 erschienene Herausgabe von Wechselgesängen für die Weihnachtszeit von dem Theologen J. Plath im Verein mit Otto Richter. Das Werk beider Autoren stellt sich die Aufgabe, den gottesdienstlichen Verkehr zwischen Kirchenchor und Gemeinde zu heben. Daß dies am bedeutsamsten durch die Choralmusik erreicht wird, dürfte jedem klar sein. Schon 1890 wies D. Kawerau, auf dem Kirchengesangstag in Kiel, hierauf hin: „Wo man mit Hilfe eines Chors liturgische Vesperandachten einrichtet, möchte ich darauf aufmerksam machen, daß man da dem Choralgesang als Wechselgesang zwischen Chor und Gemeinde eine bevorzugte Stelle gewähre. Der Chor zeigt den Choral in schöner, kunstvoller Ausführung. Damit kann die Gemeinde es freilich nicht aufnehmen, aber ihre Kraft liegt in dem Unisono einer ganzen großen Versammlung, und in diesem Wechselgesang regt sich ein heiliger Wetteifer, der dem Choralgesang aufs Trefflichste zustatten kommt." Dr. Smend bezeichnet treffend die Form dieses gottesdienstlichen Verkehrs als „urchristlich und wahrhaft evangelisch". Die Arbeit von Plath-Richter wendet sich an leistungsfähige Chöre. Leitend war den Bearbeitern eine anregende Zusammenstellung der über den gebräuchlichen Wechselgesang hinausgehenden, wertvollen, dem Inhalt des Gottesdienstes entsprechenden Tonsätze darzubieten, in der Ver-

schmelzung zweier zueinander passenden Kirchenlieder. Bei der hierfür getroffenen Auswahl wurden Eccard, Hasler, Resinarius, Osiander, Doles, Teschner, Ehrhardt, Leonhardt, Schröter, M. Prätorius, B. Gesius, Joh. Walther, Bodenschatz, Demantius, Hammerschmidt, Calvisius, Joh. Crüger, Selnecker, M. Agricola, Lupus Hellingh und namentlich der große Sebastian benutzt. In der Abwechselung zwischen einstimmigem Gemeindegesang und vierstimmigem Chorgesang ruht eine wesentliche Erhebung der gottesdienstlichen Feier.

Über die Art der Harmonisierung des Chorals, ob einfach oder durch Durchgangsnoten usw. ausgeschmückt, herrscht unter den Kunstverständigen nur eine Stimme. Da ein und dieselbe Melodie oft den verschiedenartigsten Texten dient, darf und muß sie in der harmonischen Ausgestaltung jedesmal dem Inhalt der Worte angepaßt, musikalisch behandelt werden. Selbst beim Gemeindegesang, der doch nur einstimmig mitwirkt, ist die dem Texte angepaßte Harmonisierung für das Verständnis von ausschlaggebender Wichtigkeit. Arnold Mendelssohn führt das hier angedeutete auf dem 23. Deutschen Kirchengesangvereinstag in Hannover 1911 wie folgt, weiter aus. „Die Harmonie muß einfach und schmucklos, musikalisch sachgemäß, indifferent und ohne Charakteristik nach poetischer Seite hin sein. Das ergibt sich schon daraus, daß ja dieselbe Melodie bei verschiedenen Liedern gesungen wird, so daß die Harmonisierung, die auf einen bestimmten Text zugeschnitten ist, zu einem anderen nicht paßt. Die Lieder mit wechselnder Taktart (polyrhythmische) müssen rhythmisch vereinfacht werden. Denn vielfach sind sie mehrstimmigen Sätzen entnommen, so daß der Rhythmus ohne die Harmonie oft den Sinn verliert. Falsche Taktbezeichnungen, wie sie sich vielfach dadurch finden, daß man die alten, wechselnden Versmaße in moderne Taktstriche zwängte, sind zu berichtigen. Alle Melodien sind taktiert zu schreiben. Die Schreibart in $^3/_2$ und $^2/_2$ ist durch $^3/_4$ und $^2/_4$ zu ersetzen. Die Anwendung der Fermate bei Melodien in ausgeglichener Form ist nicht zu verwerfen, wenn dadurch ein richtigeres Notenbild erzielt wird. Forte- und Pianozeichen werden in der Regel nicht zu schreiben sein, nur in wenigen Weisen könnte solche Schreibung angebracht sein; ebensowenig ist das Zeitmaß anzugeben. Der Wert eines guten Choralbuches für die Gemeinde liegt anf der Hand. Gegenüber den ärmlichen Harmonien, die in den Gemeinden vielfach üblich sind, wirkt es musikalisch erzieherisch. Gegenüber mancher modernen Ausartung wirkt es veredelnd, und es ist nichts Fremdes, was dem Volke da geboten wird, sondern Blut von seinem Blut. Es weckt Schlafende wieder auf. Gesangbuch und Choralbuch geben dem Volke ein Kompendium der Kirchengeschichte. Es wirkt vielleicht heute erbaulicher als die Bibel selbst, weil es den erbaulichen Inhalt der Bibel verdeutscht enthält, so wirkt es als ein Kulturfaktor."

Für die Aufrechterhaltung der Grundprinzipien der katholischen wie protestantischen Kirchenmusik ohne Begleitung wurde im 19. Jahrhundert wiederholt von den ins Leben getretenen Kirchengesangvereinen im Sinne früherer Zeit nach vielen Richtungen hin gewirkt. Diese Vereine, in der schon die Jugend gesanglich wie wissenschaftlich auf den hohen Beruf hingelenkt wird, erstrecken sich heute auf das Deutsche Reich und Österreich, auch auf die anderen Länder. Als Hauptinstitute sind die Regensburger Schule und der evangelische Kirchengesangverein hervorzuheben.

Die größten Verdienste um die Einführung des gregorianischen Gesanges in Deutschland erwarb sich O. Gueranger Prosper. Für die Neuausgaben der Werke eines Palestrina, Lasso usw. gebührt dem unvergeßlichen Proske das erste Wort. Proskes Zusammenwirken mit dem Palestrina-Biographen Abbate Baini, wie die wissenschaftlich ästhetischen Ausführungen des Heidelberger Gelehrten Thibaut, übten magnetische Kraft aus auf alle, die für die Reinheit der Tonkunst strebten. Proskes Veröffentlichungen fielen in eine Zeit, wo das große, heute vor uns liegende Gesamtwerk der Schöpfungen Palestrinas, Lassos usw. (den Bach- und Händel-Ausgaben folgend) vielleicht schon geplant war. Im Einvernehmen mit Proske stand der ihm folgende J. G. Mettenleiter (1812—1858), der sich auch in eigenen, Manuskript gebliebenen Messen, Hymnen, Stabat mater, wie in den, im Druck erschienenen Psalmen 95 und 114 usw. am Wiederaufblühen der Kirchenmusik betätigte. Zu nennen sind ferner J. Schrems (1815—1872) und der bedeutende Organist J. Hanisch (1812—1892), letzterer auch als Komponist von Messen, Motetten und Psalmen. 1867 gründete der hervorragende Xaver Witt (1834 bis 1888) den „Allgemeinen deutschen Cäcilien-Verein", der sich die Aufgabe stellte, der Kirchenmusik mit Orchester abweisend gegenüber zu treten. Es erscheint geboten, den Tendenzen des Cäcilienvereins entsprechend, hier einige Zitate Richard Wagners aus seiner lesenswerten Abhandlung „Entwurf zur Organisation eines Deutschen National-Theaters in Sachsen" aus dem Jahre 1849 (Gesammelte Schriften, Band II) einzuschalten, die beredt von Wagners Auffassung der absoluten Reine der Kirchenmusik ohne Begleitung sprechen.

„Soll die katholische Kirchenmusik, unter den bestehenden Zeitstimmungen (die Dresdener Hofkirche ist gemeint) mit gerechtem Anspruche erhalten werden, so muß sie die fast gänzlich verloren gegangene Würde religiöser Erhabenheit und Innigkeit wieder erhalten. Papst Marcellus wollte im 16. Jahrhundert die Musik gänzlich aus der Kirche verweisen, weil die damalige scholastisch spekulative Richtung derselben die Innigkeit und

Frömmigkeit des religiösen Ausdrucks bedrohte: Palestrina rettete die Kirchenmusik vor der Verbannung, indem er diesen nötigen Ausdruck ihr wieder verlieh; seine Werke, sowie die seiner Schule und des ihm zunächst liegenden Jahrhunderts erschließen die Blüte und höchste Vollendung katholischer Kirchenmusik in sich: sie sind nur für den Vortrag durch Menschenstimmen geschrieben. Der erste Schritt zum Verfall der wahren katholischen Kirchenmusik war die Einführung der Orchester-Instrumente in dieselbe: durch sie, und durch ihre immer freiere und selbständige Anwendung, hat sich dem religiösen Ausdruck ein sinnlicher Schmuck aufgedrängt, der ihm den empfindlichsten Abbruch tat, und von dem schädlichsten Einfluß auf den Gesang selbst wurde: die Virtuosität des Instrumentalisten hat endlich den Sänger zu gleicher Virtuosität herausgefordert, und bald drang der weltliche Operngeschmack vollständig in die Kirche ein: gewisse Sätze des heiligen Textes, wie: Christe eleison wurden zu stehenden Texten für opernhafte Arien gestempelt, und nach dem italienischen Modegeschmacke ausgebildete Sänger zu ihrem Vortrage in die Kirche gezogen. — Durch Herbeischaffen kostspieliger Sänger, namentlich von Kastraten, wurde den Komponisten die Aufgabe gestellt, auf die Ausbeutung und Verwendung dieser Talente bedacht zu sein, und sämtliche Kirchenkompositionen, welche gegenwärtig noch den verwendbaren Vorrat für den musikalischen Gottesdienst ausmachen, gehören bis auf einzelne, hier und da, und in den einzelnen Teilen zerstreute Ausnahmen, dieser mit Recht jetzt als verwerflich und den gesunden religiösen Geist geradezu verhöhnend erkannten Geschmacksrichtung an. Fügen wir dem nun noch hinzu, daß die Bedingungen, die jene Kompositionen noch hervorriefen, jetzt erloschen, daß nämlich die Sänger, zumal die Kastraten, jetzt nicht mehr vorhanden sind, daß daher die für ihre Virtuosität berechneten einzelnen Gesangsstücke jetzt den Sängern, denen die Virtuosität gänzlich fremd ist, die Partien der Kastraten namentlich von Knaben stümperhaft vorgetragen werden müssen, so tritt das Widernatürliche, oft Empörende der Beibehaltung dieser Kirchenmusik mit Entschiedenheit heraus. — Seitdem die Kirchenmusik durch Einführung der Orchesterinstrumente im allgemeinen von ihrer Reinheit verloren hat, haben nämlich nichtsdestoweniger die größten Tonsetzer ihrer Zeiten Kirchenstücke verfaßt, die an und für sich von ungemeinem künstlerischen Werte sind: dem reinen Kirchenstile, wie es jetzt ihn wiederherzustellen aus so vielen Gründen an der höchsten Zeit wäre, gehören auch diese Meisterwerke dennoch nicht an: sie sind absolute musikalische Kunstwerke, die zwar auf der religiösen Basis aufgebaut sind, viel eher aber zur Aufführung in geistlichen Konzerten, als während des Gottesdienstes in der Kirche selbst sich eignen."

Wagner betätigte 1877 seine Begeisterung für den reinen a cappella-Satz in seiner Bearbeitung eines der beiden Stabat mater von Palestrina, eingerichtet mit Vortragsbezeichnungen für Kirche und Konzert.

Die hohen Verdienste Proskes und Witts stehen jedoch nur zum Teil im Verhältnis zu dem, was Fr. Schmidt (geb. 1840, Münster) und insbesondere F. X. Haberl (1840—1910), mit der ins Leben gerufenen „Regensburger Musikschule" und dem 1876 herausgegebenen „Cäcilien-Kalender", für die Ausführungspraxis darbot. Es ist unmöglich, hier der vielen historisch wichtigen Arbeiten Haberls zu gedenken, und sei daher nur der 1899 veröffentlichten „27 Charwochen-Respensorien" des M. A. Ingegneri (geb. 1545), seinerzeit Schüler von V. Ruffo und Lehrer Monteverdis, angeführt. Diese irrtümlich Palestrina zugeschriebenen Gesänge (sie finden sich in Band 32 der Palestrina-Ausgabe) atmen jene ergreifende Frömmigkeit, wie sie nur ein von der Weihe des Glaubens erfüllter, hochbegabter Tondichter zu schaffen vermochte. Die Respensorien sind, wie Haberl richtig sagt, „von Meisterhand gezeichnete Passionsbilder". Unterstützt wurde Haberl, dessen Bestrebungen auch in andern Ländern reiche Anerkennung fanden, durch den auf dem Gebiete der ernsten Polyphonie erfolgreich wirkenden M. Haller (geb. 1840), G. Jacob und M. Engelhardt. Aus Haberls Cäcilienkalender entstand 10 Jahre später das „Kirchenmusikalische Jahrbuch", das seit 1908 den gleichen Tendenzen huldigend, von K. Weinmann weiter fortgeführt wird. Von allen, der Kirchenmusik dienenden, inzwischen durch Haberls Anregung ins Leben gerufenen Bestrebungen, entfaltete besonders die Wirksamkeit des Cäcilienvereins eine erfolgreiche Tätigkeit. Durch Haberl wurde die Einführung des gregorianischen Gesanges in Deutschland wesentlich gefördert.

Der religiöse, mehrstimmige Satz ohne Begleitung hat namentlich in jüngster Zeit auf Haberls Grundlage manches höchst Erfreuliche gezeitigt. Stehen auch die Werke eines Mitterer, Haller, Griesbacher usw. weniger unter dem Zeichen selbständiger Erfindung und erheben daher keinen weiteren Anspruch als den des Nachschaffens, geben sie doch beredtes Zeugnis von dem Ernst ihrer Schöpfer, der darauf gerichtet ist, den polyphonen Stil der Zeit Palestrinas auch in der Gegenwart zu bevorzugen. Namentlich hat sich Peter Griesbacher (geb. 1864), der seit 1894 als Präfekt am Königl. Studienseminar und Lehrer an der Kirchenmusikschule in Regensburg tätig ist, durch eine beträchtliche Zahl kirchlicher Vokalwerke, 45 Messen, Gradualien-, Offertorien- und Motettensammlungen, Vespern, Liedern für gemischten und Frauenchor, Kantaten,

einen höchst beachtenswerten Namen erworben. 1886 empfing er die priesterlichen Weihen. Wie seine Vokalwerke, zu denen noch Orgelkompositionen kommen, haben auch seine Schriften über Kontrapunkt, kirchenmusikalische Stilistik und Formenlehre seine Bedeutung als überzeugungstreuen Vertreter der Regensburger Schule in weiten Kreisen befestigt.

Über die Gründung des außerordentlich wichtigen, hohe Bedeutung beanspruchenden evangelischen Kirchengesangvereins gibt der jetzige Vorstand Prälat Dr. Flöring in Nr. 103 der „Mitteilungen" (Breitkopf & Härtel) eine prägnant gefaßte, kurze Orientierung, die hier Raum findet. —

„Der 22. Kirchengesangvereinstag fand 1909 in Dessau statt. Er brachte unter andern in der Hauptversammlung den interessanten, von anregendster Wirkung begleiteten Vortrag Dr. Wustmanns über „Bachs Musik im Gottesdienst". Der Verein, im Jahre 1882 im Südwesten des Reiches entstanden, und nunmehr über alle deutschen Gaue ausgedehnt, verbindet in seinem „Zentralausschuß" die Vertreter sämtlicher 24 Landes- und Provinzialvereine zu gemeinsamen Beratungen und Veranstaltungen, unbeschadet der vollkommenen Selbständigkeit jedes einzelnen Verbandes. Sowohl in liturgischer Beziehung, wie in bezug auf Organisation im Innern herrscht unter den Landesvereinen große Mannigfaltigkeit. So konnte naturgemäß z. B. über die in Dessau verhandelte Frage der Einfügung Bachscher Kantaten mit Orchester und Soli in den Hauptgottesdienst eine völlige Übereinstimmung nicht erzielt werden. Aber allerseits spürbar ist der Drang, in aller Freiheit voneinander zu lernen und über Grundfragen der evangelischen Kirchenmusik sich gegenseitig auszutauschen. Eine wichtige, öfters verhandelte Frage ist die nach der Ausbildung und Stellung der Kirchenmusikbeamten (Organisten und Dirigenten). In der letzten Sitzung des Zentralausschusses wurde darüber auf Grund der Leitsätze des Musikdirektors Beckmann-Essen („Der Organist im Hauptamt") eingehend verhandelt. Ein gutes Einvernehmen pflegt der Verein mit den obersten Kultus- und Kirchenbehörden; seine Denkschriften und Resolutionen haben weithin Beachtung gefunden und Anregung gegeben. Unter andern ist es gelungen, zahlreiche Kirchenbehörden und Synoden zu namhaften Jahresleistungen zugunsten der Kirchengesangvereinssache zu veranlassen. Wer einen Einblick in die auf diesem Gebiete vorliegenden Aufgaben und Bedürfnisse hat, der weiß, wie im großen und kleinen hier noch viel zu tun bleibt, und wird die Tätigkeit des „Evangelischen Kirchengesangvereins" für Deutschland gewiß mit warmem Interesse begleiten und nach Kräften fördern. Der Verein zählte im Jahre 1909 in seinen 24 Landes- und Provinzialvereinen mindestens 2000 Ortskirchenchöre mit gegen 100000 Sängern und Sängerinnen. Den Vorstand im Zentralausschuß bilden zurzeit Prälat D. Dr. Flöring-Darmstadt, Superintendent D. Nelle-Hamm, Prof. D. D. Smend-Straßburg. Das vom Vorstand herausgegebene „Korrespondenzblatt" des Evangelischen Kirchengesangvereins für Deutschland erscheint monatlich (Redaktion: Rat H. Sonne-Darmstadt). Über die Kirchengesangstage erscheinen Denkschriften. Ferner erschienen Otto Richter, Königl. Musikdirektor, Volkskirchenkonzerte und liturgische Andachten in Stadt und Land, ferner Katalog des Evangelischen Kirchengesangvereins für Deutschland. Endlich sei das Fest- und Schulbüchlein des Vereins erwähnt, das 40 Choralmelodien in übereinstimmender Fassung enthält."

Daß die Kirchenmusik als dienende Kunst vom Gotteshause in das Konzert gegangen, und in ihr sich der Gesang ohne Begleitung mit dem mit Instrumenten verbunden hat, sollte kein Grund zu einer weniger religiösen Gestaltung sein. Dagegen hat die technische Ausführungsfähigkeit der Werke selbst größeren Aufschwung genommen; es ist dies ein Ereignis des immer reicher sich entwickelnden gesanglichen wie manualen Könnens. Herbeigeführt wurde dies durch die vom Ende des 16. Jahrhunderts an sich allmählich geltendmachende Verdrängung der Kirchenmusik durch die Oper, mit ihren vielseitigen Anforderungen an die Instrumentalmusik wie an die Betätigung der Gesangssolisten. Daß man nun infolgedessen das routinierte Theaterorchester und Gesangspersonal zur Ausführung von Kirchenmusiken und Oratorien heranzieht, ist ein Vorgehen, dem man nur bedingungsweise beistimmen kann. Man hat dabei nicht bedacht, daß das Kunstpersonal der Oper nur sich nebenher, infolge der steten Tagespflichten, einer dieser entgegengesetzten künstlerischen Aufgabe hinzugeben vermag. Wieviel mehr aber der Chor- und Sologesang in einem religiösen Werke der Einübung bedarf, als die dramatische Musik, die trotz ihrer nicht minder großen Schwierigkeiten die Vorgänge auf szenischer Basis darstellt und daher die Musik nur mitwirkend erscheinen läßt, ist zur Evidenz erwiesen. Schildert doch, diesem entgegengesetzt, die Kirchenmusik und auch das zu ihr gehörende Oratorium durch die Tonkunst ausschließlich innere Vorgänge. Infolge dieser Schilderung wurde bald nach der Entstehung des Oratoriums auch von der anfangs bezweckten szenischen Darstellung dieser, der der dramatischen Musik zum Teil ebenfalls angehörenden Kunstgattung wieder Abstand genommen, und so unterschieden sich Bühnen-, Kirchen- und Konzertgesang voneinander. Die Leistung eines aus erprobten Bühnensängern bestehenden Theaterpersonals kann nicht für die Ausführung kirchlicher Werke maßgebend sein.

Auch vermag ein Opernchor bei der kurzen Fassung der Chorsätze in den Opern nicht das Zweckentsprechende zu geben. Wie anders verhält es sich dagegen mit der aus gebildeten Kunstliebhabern bestehenden choristischen Vereinigung. Diese wird durch die längere und damit im Zusammenhange stehende Einübung und Einführung näher mit dem oratorischen Kunstwerk vertraut gemacht, als es bei einem kunstfähigen Theaterchor aus den oben angegebenen Gründen möglich ist.

In vieler Hinsicht ist für das Gelingen der Ausführung religiöser Musik, die sich namentlich im 19. Jahrhundert vollzogene Gründung der Singakademien und anderer Chorvereine, zu denen noch die Kirchenchöre usw. kommen, von Wichtigkeit. Im Deutschen Reiche verzeichnet die Entstehung der Chorvereine mit geringen Ausnahmen allerdings ein späteres Datum als die in anderen Ländern z. B. in England; ihr Wachstum ging jedoch desto schneller vorwärts. Datieren auch Kirchenchöre, wie die Leipziger Thomasschule, die Chorpflege in Dresden, Augsburg usw., schon vor der Zeit der Reformation, so ist es doch die Berliner Singakademie vom Jahre 1791, die als erster größerer Chorverein in Deutschland anzusehen ist, der die lange Reihe weiterer Institute eröffnet.

Mitwirkend für die Weiterbildung der Chorvereine war die Veranstaltung der deutschen Musikfeste. Die diesen voraufgehende erste größere Aufführung fand unter G. Bischoff (1780—1841) in Frankenhausen am 24. Februar 1804 statt, dieser folgte das große Musikfest unter Spohr am 20. Juni 1810 ebendaselbst. Dies Musikfest, das auch Bischoff ins Leben rief, wird der Bedeutung nach als das maßgebend erste angesehen, und so ist Bischoff der eigentliche Gründer derartiger Veranstaltungen. Die Musikfeste waren von Niedersachsen zuerst nach der Schweiz gegangen und folgten schon damals in kaum mehr als jährlichen Zwischenräumen in verschiedenen deutschen Städten. Ihr Höhepunkt verzeichnet das Jahr 1818, wo unter J. Schornstein (damals in Düsseldorf), die noch heute bestehenden niederrheinischen Musikfeste gegründet wurden. Bis über die 1860er Jahre hinaus behaupteten die rheinischen Musikfeste, die des Hervorragenden viel brachten, eine erste Stellung. Von da ab wurden sie allmählich durch andere auf ähnlich künstlerischer Grundlage stehenden Einrichtungen verdrängt, wie durch das inzwischen erfolgte Aufblühen der Singakademien und anderer Chorvereine usw. Heute nun haben die Musikfeste eine so unheimliche Ausbreitung nach den verschiedenen Richtungen erfahren, daß nicht weiter darauf hinzuweisen ist, noch um so weniger, da ihre Tendenz in den letzten Jahrzehnten nicht ausschließlich auf rein künstlerischer Basis steht. In bezug auf die Pflege der oratorischen und sonst religiösen Musik, stehen zunächst Händels „Messias“ (Hamburg 1772 in erster deutscher Aufführung) und Haydns „Schöpfung“ (Wien 1799, Bremen 1800) oben an, Bach konnte erst in den 1820er Jahren folgen, da vor der Wiedererweckung der „Matthäus-Passion“ verhältnismäßig wenig andere Bachsche Werke zur allgemeinen Kenntnis gelangt waren. Von Bachs Werken wurde bei seinen Lebzeiten nur ein einziges gedruckt. Der Uraufführung von Haydns „Schöpfung“ folgten bei Gelegenheit von Musikfesten in Deutschland und anderen Ländern Berlin, Leipzig, Paris 1800, Nordhausen, Warschau, Salzburg 1801, Braunschweig, Cassel, Bückeburg, Minden 1802, Zürich, Dresden, Berlin 1803, Frankenhausen, Chemnitz 1804, Frankfurt 1805, Wien, Riga 1808 usw.

Eine weitere Abhandlung wendet sich im speziellen der kirchlichen Chorpflege in den maßgebensten Städten Deutschlands und Österreichs zu.

# Lose Blätter.

## Conrad Ansorge.

Von Ernst Ludwig Schellenberg-Weimar.

Es gibt Menschen, die mit der unwiderstehlichen Macht ihrer Persönlichkeit unser Bestes, Tiefstes sich zu gewinnen vermögen: unsere Verehrung — unsere Liebe. Und sind wir ihnen oder ihren Werken auch nur einmal begegnet, immer besitzt das Leuchten der Erinnerung die Kraft und Freudigkeit der Gegenwart. So erging es mir mit *Conrad Ansorge*, über den ich hier ein paar andeutende Worte sagen möchte.

Als Pianist ist Ansorge längst anerkannt und geschätzt. Eine treue Gemeinde darf er sein eigen nennen. Er ist eine ausgeprägte Persönlichkeit unter den lebenden Klaviermeistern. Denn sein Spiel hat Charakter; seine Kunst steigert sich zum Symbol! Und was könnte man Gröfseres sagen, als dies? Er versteht es, mit unerbittlicher Wucht die Tasten erbrausen zu lassen, um ihnen dann wieder einen süfsen, sammetdunkeln Klang zu entlocken. Seine Töne leuchten, glitzern, sie haben Farben. Gewifs, es gibt viele, die (um mich eines Ausdrucks von Ansorge zu bedienen) lieblicher „säuseln“, die der empfänglichen Damenwelt und manchen mattbesaiteten Kritikern durch schwächliches Getön zu schmeicheln wissen. An solchen mag sich entzücken, wer für herbe, echt germanische Gröfse, für keusche Schamhaftigkeit unempfänglich ist. Und doch, welch ein Ereignis war es, als Ansorge das Paradestück aller klavierstümpernden Pensionärinnen, Mendelssohns „Frühlingslied“, mit einer so innigen Schlichtheit vor sich hinsang, dafs auch denen, die einiges Schaudern vor den „Liedern ohne Worte“ empfinden, helles Entzücken aus den Blicken lachte. Denn man hörte da höchste Einfalt, die ganz von der Materie befreit war. Das ist ja Ansorges unvergleichliche Kunst: den Klang der Töne loszulösen

aus ihrer zufälligen Umgebung. Es gibt so durchaus Eigenes, Durchlebtes, dafs man den Komponisten fast vergifst über dieser Neuschöpfung und Wiedergeburt seiner Werke. Niemals hat man das Gefühl, vor etwas Unfertigem, Zwecklosem zu stehen.

Das Pathetische hat keinen genialeren Vertreter als Ansorge. Schumanns sinfonische Etüden, die Händel-Variationen von Brahms erstehen zu königlicher Pracht unter seinen Händen. Er vermag Liszts Legende vom Franziskus, der h moll-Sonate ungeahntes Leben einzuhauchen. Soll ich noch andere Wunder nennen? Sonate Op. 22 von Schumann mit dem selig hingeträumten Andantino und der jagenden Flucht des Schlufssatzes, Chopins b moll-Sonate, in welcher besonders der rätselhafte letzte Satz unvergängliche Gestalt empfängt; das silberne feingesponnene Largo der anderen Sonate — das sind unvergefsliche Eindrücke. Oder die Barceuse mit ihrer mitternächtigen Heimlichkeit, der langsame a moll-Walzer, der ganz von verhaltener Leidenschaft durchglüht ist, die dritte Ballade, das zweite Impromptu, die As dur-Polonaise, sie alle beweisen des Meisters tiefe Liebe zu dem grofsen Polen. Sonnig und lieblich erklingt Mozarts selten gehörte As dur-Romanze. Wer kündet uns Schumanns „Kind im Einschlummern", die „Träumerei" so herzlich, so gütevoll? — Beethoven von Ansorge gespielt zu hören, erscheint mir freilich als das weihevollste, das stärkste Ereignis. „Ich will dem Schicksal in den Rachen greifen" — „die Musik soll dem Manne Feuer aus dem Geiste schlagen", diese Worte des gewaltigen Heros begreift man bei Ansorges Spiel. Das Metaphysische in seinem Wesen, das allein erst den Künstler wert und teuer machen kann, befähigt ihn, auch das Letzte, Unsagbare zu offenbaren. Die Sonaten Op. 26 und 27 Nr. 2 enthüllen ganz ihres Schöpfers reine selige Inbrunst. Besonders grofs ist die Wiedergabe von Op. 81 Les adieux; wie hier die Durchgänge gegen Ende des letzten Satzes zu jenem bangen, flehenden Schweigen werden, von dem Maeterlink so köstliche Worte zu sagen weifs, das ist ergreifend und wunderbar. Grofs und tiefsinnig ist die Wiedergabe der Eroica-Variationen, des gewaltigen Es dur-Konzertes. Sonate Op. 111 — heilige Erhabenheit. Die Trillerketten, die ja von ihrem ursprünglichen materiellen Werte nichts mehr an sich tragen, werden hier zu einem leuchtenden Flimmern; in der Waldsteinsonate glaubt man einen Sonnenaufgang zu erleben, wenn das Thema des Schlufssatzes über diesem hellen Glitzern dahinwandelt. Das Herrlichste jedoch gibt Ansorge wohl mit Op. 109. So rein ist die Idee noch nie vor mich hingetreten, so wesenhaft und klar, wie damals, als ich dieser Meisterschöpfung zum ersten Male lauschen durfte. Ich weifs nur ein Bild: man blickt der Ewigkeit ins Auge, und es ist hell und gütig.

Und nun der Gegensatz — Schubert. Das beweist die Gröfse Conrad Ansorges, dafs er auch dieser treuherzigen Einfalt seine tiefe Liebe schenkt. Schubert, der frohe Wiener, der liebenswürdige, gute deutsche Wandersmann und Träumer. All die kleinen bekannten Klavierstücke erwachen zu heiterem Leben, zu gesunder Naivität und Kindlichkeit; die B dur-Sonate weist uns in ein reiches Zukunftsland, dessen Tore Schubert leider auf ewig verschlossen blieben. Einzigartig ist die Wiedergabe der Wanderer-Fantasie; zu Tränen rührt der himmlische Gesang des E dur-Mittelsatzes. Er ist es auch, nach dessen Wiedergabe ein sinniger Musiker einmal Ansorge den „Hölderlin des Klaviers" genannt hat. Erwähnt sei auch eine prächtige Paraphrase über die deutschen Tänze. —

Und nun zu Ansorge dem Selbstschöpfer, dem Komponisten. Kann man beim Pianisten etwa vom Pathetiker reden, so hier vom Mystiker, vom Ekstatiker. Es ist unerhört, mit welch intensiver Kraft und Tiefe er seine Visionen in Töne umzugestalten weifs. Nirgends ist da eine leere Phrase, irgend ein heuchlerischer Notbehelf; alles ist zwingende Notwendigkeit: so und nicht anders! Und noch etwas: hier ist Stil. Ich will damit sagen, dafs Ansorge frei ist von fremden Einflüssen. Wer einmal seine Art erkannt hat, der wird sie nie wieder verlieren. Es soll keineswegs abgeleugnet werden, dafs sein Gebiet nur ein begrenztes ist; es stehen ihm nicht allzuviele Saiten zu Gebote; ganz fehlt der Humor, und auch manche Wiederholungen eigener Gedanken fallen des öftern ins Ohr. Schon äufserlich sind seine Werke sogleich wiederzuerkennen, in der Ähnlichkeit gewisser Oktavenschritte, Synkopen und Terzengänge zum Beispiel. Vor allem aber ist doch **das innerste Wesen dieser Schöpfungen ganz verschieden vom Durchschnittsmafs der zeitgenössischen Kompositionen** kraft der Intensität des Fühlens und Gestaltens. Es ist etwas Buddhistisches darin verborgen, eine stille Resignation und edle Einsamkeit. Auch da, wo Kraft und Leidenschaft wuchten, ist es immer ein Trotz oder ein grimmiger Schmerz. Und dann wieder ein Sich-Auflösen in den Schauern seliger Natur, in dem blauen Äther des Weltalls; eine völlige Hingabe, ein willenloses Dahingleiten. Man könnte etwa von Pleinair-Erotik reden; es ist ein leisestes Fühlen von Mensch zu Mensch, von Ding zu Ding.

Zunächst seien Ansorges Klavierwerke genannt. Da ist ein heroisches, feuriges Valse-Impromptu, das jedoch gerade nicht zu seinen bedeutendsten Gaben zu zählen ist. Wundervoll sind die zwei Hefte „Traumbilder". Jedes dieser kleinen Stücke ist vollendet und köstlich. Ich empfehle diese Stücke allen denen, die sich erst mit Ansorges Kompositionen bekannt machen wollen; sie dürften ihnen wohl am leichtesten eingänglich sein. Trotzig und unerbittlich schreitet die „Ballade" einher. Es liegt etwas von der Stimmung der Ouvertüre zum „fliegenden Holländer" darüber ausgebreitet. Wuchtige Bafspassagen und Oktavengänge brausen daher, manchmal unterbrochen von zarten Träumen und der Innigkeit eines Es dur-Satzes mit köstlicher Begleitfigur; noch einmal ein Aufbäumen, dann ein ergebungsvoller Ausklang. — Drei Sonaten für Klavier hat uns der Komponist noch geschenkt; auch sie werden leider vernachlässigt. Durchschnittspianisten freilich können ihnen wohl nicht gerecht werden, und wieviel wahrhaft bedeutende Klavierkünstler haben wir denn? . . Wagen wir einmal die Frage, worin eigentlich der Zauber, das Eigentümliche von Ansorges Kompositionen beruht, so wäre wohl zu erwidern: auf dem Geheimnis des Halbtons und der Harmonie. Keiner kennt so den verborgenen Reiz der schwebenden Modulation und die Dämmerschauer dessen, was zwischen den Intervallen webt. Das genüge! Jeder, der sich in die Wunderwelt dieses einsamen Träumers einmal versenkt hat, wird wissen, was ich meine. Nur das sei noch hinzugefügt, dafs hier keine Modulationsakrobaterei zu finden ist, wie bei so manchen der „Modernen"; gerade die verblüffende Einfachheit mancher Überleitungen ist das Überwältigende. Die erste Sonate ist wie aus Marmor gemeiselt; klar, fest, kühn. Ein be-

wegter Anfang, zu heftiger Erregung anwachsend und von drängenden Bitten durchbrochen; dann ein langsam feierlicher Satz (Ansorge ist ein Meister des Adagios, das man gewissermafsen als das Tempo seines musikalischen Empfindens bezeichnen könnte), und zum Schlufs ein prachtvolles Fugato mit dem Anklang an das Thema des ersten Satzes, das dann in stürmischer Kraft zu Ende eilt. Durchsichtig und durchweg von edelster Erhabenheit, so redet dieses Werk von seines Schöpfers Gröfse. -- Ganz anders die zweite Sonate. Da ist alles aufbäumende Gewalt und Wucht; das Schicksal hämmert unerbittlich auf den kühnen Ringer ein. Es ist das schwierigste von Ansorges Klavierwerken. Auch das technisch komplizierteste. Wenige nur werden es ganz enträtseln können, denn hier greift der Komponist gewissermafsen zu Donars funkengrollendem Hammer im Kampf gegen eine unholde Gewalt und reifst uns mitten hinein in das Ungestüm seines wilden Trotzes. Und zwischen den beiden tobenden Teilen ein sehnsuchtinniges, wildes, verzücktes Adagio, wie ein Gebet, ein inbrünstiges Flehen. -- „Frühlings"-Sonate, so möcht' ich die dritte, schwächere nennen. Eine Mainacht sehe ich vor mir voll Raunen und Flüstern; ein weiches weifses Mondlicht und irgendwoher ein verwehtes Duften. Der Schlufs aber ist Werdelust, Keimen und Drängen. Denkt man nicht an Johannes Schlafs wundervollen „Frühling"? Keine herben Gegensätze prallen hier aufeinander; es ist ein lächelndes Geniefsen und Träumen, tiefe Atemzüge weiten die Brust, die selig die Wunder des knospenden Lenzes in sich aufnimmt. Die Cello-Sonate ist ein herbes, starkes Werk. Namentlich der erste Satz ist von wundersamer Gröfse und Entschiedenheit. Gerade der volle, satte Ton des Cellos ist recht geeignet, um Ansorges Sehnen und Fühlen zum Ausdruck zu bringen. Das Instrument ist nicht Selbstzweck; mit dem Klavier im engsten Verein jubelt und klagt es, niemals virtuosenhaft leer. Ernst und voll Inbrunst redet dieses reife, männliche Werk zu andächtigem Hören. Es leitet am besten zu den Liedern über, wie mich dünkt.

Vorher aber sollen noch die beiden Quartette erwähnt werden, die für die Kammerkonzerte eine sehr wertvolle Bereicherung bedeuten. Das erste ist aufgebaut auf dem Thema des schwermütig leidenschaftlichen, von heifser Inbrunst durchglühten Liedercyklus „Vigilien" (nach Dichtungen von St. Przybyszewski). Es beginnt schmerzlich, entsagend; mit kräftigem Aufschwung zur Hast und Frage nach Frieden, der in dem milden, dunklen Adagio seine Einkehr hält. Zuletzt ein Fugensatz, Wiederaufnahme des zweiten Themas und ein sanfter Anklang, überglitzert von den Harfenbewegungen der ersten Violine. Es liegt etwas Drückendes, nach Befreiung Lechzendes über diesem Werke. — Das zweite Quartett dagegen ist sonniger, lieblicher. Ein seliges Dahinträumen in Glanz und Glück. Der erste Satz ist ein Frühlingstag, wunschlos und heiter; dann ein von dankbarer Hingabe erfülltes Adagio von wunderbarer Weichheit. Aber das freudige Geniefsen bricht wieder durch in dem singenden, süfsen Pastoralsatze, der nun folgt, und nur das Finale ist herb und mächtig; mahnend pocht es in den Bässen: gedenke der Flüchtigkeit irdischer Lust; bereit sein ist alles! Ich weifs nicht, welchem der beiden Quartette ich den Preis zuerkennen soll; das zweite wird jedenfalls auch weiteren Kreisen einigermafsen verständlich sein. — Ein Sextett für Streichinstrumente liegt mir nur in Abschrift vor; ich wage nicht, darüber zu urteilen, hier kann nur eine lebendige Aufführung entscheiden. Soviel aber hab ich nach eingehender Durchsicht erkannt: dafs auch hier wieder ein echter Ansorge sich austönt; ich fand wundersame Schönheiten darin aufleuchten. — Das Orchesterwerk „Aussöhnung" mit Tenorchor nach Worten von Novalis (gleichfalls nach Manuskript) stimmt zu reinster Gläubigkeit und stiller Verklärung. Die Welt mit Not und Lärm, mit Kampf und Lust ist überwunden; eine selige Vereinigung mit dem Weltgeist wird gefeiert voll Jubel und Anbetung. Man fühlt: hier redet ein Mann, der das Leben bezwungen hat; das ist ein Bekenntnis voll echter Gröfse und künstlerischer Vollendung. —

Und nun zu den Gesängen, Ansorges eigentlichem Heimatboden!

Irgend etwas Schwebendes ist in seinen Liedern; der letzte Rest Erdenschwere ist abgefallen. Sie sind losgelöst von aller Konvention. Eine reiche Seele lebt hier in der Einsamkeit, die nicht erlogen ist, sondern die einem Garten gleicht, in welchem die klare Bläue des ersten Herbstes träumt; das Reifen beginnt, und der Duft der Blumen hat jene keusche Zärtlichkeit, die immer andächtig und gläubig stimmt. Nirgends Aufdringlichkeit oder prahlende Gebärde.

Es ist natürlich unmöglich, alle Lieder anzuführen. Ich will und mufs mich hier nur mit Andeutungen begnügen.

Ansorge bevorzugt zeitgenössische Poeten; er komponiert vornehmlich Dehmel und Liliencron, Evers, Nietzsche, Schur und Dauthendey, Mombert und George; aber auch Lenau und besonders Goethe wissen ihm Neues, Wunderbares zu sagen. Mit intensiver Kraft durchlebt er jedes Gedicht, belauscht seinen geheimen Herzschlag. Was die Worte sagen, ist nicht das Letzte und Eigentliche. Das persönliche Erlebnis bringt er an die Verse heran; er sagt in Tönen von der unaussprechlichen Empfindung, die er beim Lesen fühlte. Das fremde Gedicht bekleidet er mit dem feinen Gewebe persönlicher Stille und Liebe, es wird ein Stück seines Selbst.

Dafs Ansorge auch gröfsten Aufgaben das Vollbringen nicht schuldig bleibt, das beweist sein Goetheheft. „Künstlers Abendlied" ist von hehrer Wonne durchglüht; geradezu genial aber ist die schier unmöglich erscheinende Vertonung der „Urwarte" gelungen, die freilich schon wegen des seltsamen Tiefsinns der Worte wenig geeignete Interpreten finden wird. Hier ist das Wunderbare gelungen: Philosophie mit Tönen zu umkleiden; und zwar ist nichts vom Gedicht genommen; vielmehr der Ausdruck aufs höchste gespannt werden. Die Motive sind von unerhörter Einfachheit, wie auch in allen anderen Gesängen; sie könnten, wenn sie aus dem Fliefsen des Ganzen losgelöst wären, sogar befremdlich primitiv anmuten. Man beachte daraufhin einmal die unvergleichlich schönen „Erntelieder", besonders die beiden ersten Takte, welche das „Heidethema" in sich schliefsen. Stets ist die Begleitung sinnfällig und einzigartig (nur im „Geheimnis" erscheint sie mir etwas verbraucht und im „Genius in Flammen" etwas äufserlich). Wie Ansorge durch ein einziges Thema, das er rhythmisch verschiebt und ändert, ungeahnte Wirkung zu erzielen vermag, das zeigt das „acherontische Frösteln", eine seiner köstlichsten Gebilde. Oft ist es der Schlufstakt, der mit plötzlicher Offenbarung das reiche Gestaltungsvermögen des Tonschöpfers erhellt; man beachte den versöhnlichen Schlufsakkord im „acherontischen Frösteln", die stille Verheifsung am Ende des Liedes „Immer wieder" oder die Erlösungsseligkeit in „Nacht für Nacht" („Dir

wird leicht"). In den „schönen Junitagen" hat Ansorge mit grofsem Feingefühl die letzte Zeile unkomponiert gelassen und dadurch einen wundervollen Ausklang erreicht; desgleichen in dem „stillen Gang".

Das Visionäre tritt in den Liedern oft mit schier unglaublicher Macht zutage. „Der Weidenwald" ist eines dieser Wundergebilde, der „Waller im Schnee" (es ist erstaunlich, wie Ansorge selbst Georges kalten, posierenden Versen letzte Tiefen abzuringen weifs) grenzt fast an die äufsersten Möglichkeiten musikalischer Darstellung, ebenso wie die „letzte Bitte". Hier ist die schauende Ekstase zu unfafslicher Glut geworden, zur Inbrunst des Verzückten. Oder um noch einige Namen zu nennen — man gebe sich ganz der Feierlichkeit von Dehmels „idealer Landschaft" hin, der Seligkeit der „Stimme des Abends", der verklärten Wehmut von Momberts „Schneefall" und der homerischen Tiefe seines Lebensliedes „Schlafend trägt man mich in mein Heimatland".

Äufserlich mögen sich manche Lieder wohl ähneln: im Innersten aber sind Duft und Farbe stets neu. Im Grunde liegen die Perlen mit stumpfem, opalschillerndem Glanze; darüberhin wellt die blaue ruhige See. Nur solche werden die Kostbarkeiten heben, die in diese blaue Stille einzutauchen wissen.

Begleitung und Gesang sind unzertrennlich eines; sie ergänzen einander, erfüllen sich völlig. Der seelische Ausdruck allein wird tönend. — Es braucht wohl nicht gesagt zu werden, dafs die Deklamation stets vortrefflich ist (nur einmal fand ich einen Verstofs in Nietzsches „Die Sonne sinkt": schon läuft über weifse Meere ...); es gibt wenig Komponisten, die soviel Ehrfurcht vor ihren Texten haben. —

Für den aufmerksam Lauschenden ist es nicht schwierig, Ansorges Lieder sofort aus der Menge zu erkennen. Sie sind so intim und ureigen, dafs sie getrost abseits stehen und zusehen können, wie der Schwarm epigonenhafter, leerer, unbesonnener Gemächte, prahlend und von der Menge verherrlicht, vorüberhastet. Sie gehören nicht unter die Vielen — nicht in den lauten, hellen Konzertsaal. Sie wollen geweckt rein durch einen gütigen Zufall irgendwo unter feingestimmten Menschen. Sie sitzen zusammen in einem ruhigen Zimmer, das von Dämmerung durchwoben ist. Man plaudert von Dingen, die schwer sind und nachdenklich, nicht laut, sondern mit staunendem Flüstern. Und dann schweigt man. Es mufste so geschehen; es mufste eine Pause des Nachsinnens kommen. Und nun tritt jemand zum Flügel, getrieben vom Drange des Gefühls und beginnt ein Lied. Vielleicht „Heimgang in der Frühe" oder „Ich wandere". Er mag nicht singen des Beifalls wegen, nicht weil er gehört hat, dafs man bei ästhetischen Tees solches tut. Er konnte nicht mehr reden, und als das Schweigen zu mächtig wurde, da verlangte es nach Tönen. Und alle, die im Zimmer sitzen, empfinden es auch so. Und er singt weiter, „Auf See", „Himmelfahrt" oder „Helle Nacht". Und als er weifs, dafs jetzt die Zeit kommt, wo man wieder schweigen mufs, damit die Klänge im Zimmer einander nicht verdrängen, damit sie hoch und ferner werden, da beschliefst er mit den „schönen Junitagen". Still tritt er in das Düster zurück; einer drückt ihm wortlos die Hand und nickt nachdenklich vor sich hin. „Und zum Kinde wird der Held." ...

---

## Ein fürstlicher Marschkomponist.

(Landgraf Ludwig IX. von Hessen-Darmstadt, 1768—1790.)

Von Prof. Otto Schmid, Dresden.

Der geneigte Leser findet diesmal, wie in dem Septemberheft des Jahrgangs 1909/10, in der Musikbeilage je einen Militärmarsch. Das bedarf im Rahmen einer Zeitschrift, die im besonderen der „Haus- und Kirchenmusik" gewidmet ist, einer Motivierung. Wie kommen „kriegerische Klänge" in unsere „Blätter"? — Nun, schliefslich sind sie auch „Musik", und Jung und Alt stecken doch auch die Köpfe aus dem „Haus", wenn draufsen die Weisen eines schneidigen Militärmarsches ertönen. Der fürstliche Herr, von dem die Proben stammen, die wir zum ersten Male der Öffentlichkeit übergeben, kann überdies Anspruch darauf erheben, als ein recht beachtenswertes musikalisches Talent zu gelten. Vielleicht nur der Umstand, dafs sein ganzes Leben im Zeichen des Mars stand, war der Grund, dafs er gerade die Militärmusik besonders, ja einseitig bevorzugte, wovon nun die Rede sein soll.

Ludwig IX., geb. 15. Dezember 1719 in Darmstadt, hatte seine musikalischen Neigungen von seinen Ahnen überkommen. Vom Landgrafen Georg I. an waren sie alle der Tonkunst zugetan gewesen, hatten sich beständig eine Hofkapelle und die meiste Zeit auch ein Theater unterhalten. Ludwigs IX. Vater Ludwig VIII. und sein Grofsvater Ernst Ludwig hatten auch selber komponiert, und zwar aufser anderem auch schon Militärmärsche. Freilich so ausschliefslich soldatisch war deren Leben nicht zugeschnitten gewesen, wie das seine, und einer solchen Bevorzugung hatte sich die Militärmusik nicht zu erfreuen gehabt wie dann unter seiner Regierung. Und das kam daher, weil Ludwig IX., wie man zu sagen pflegt, Soldat mit Leib und Seele war.

Vermählt mit Karoline, der Tochter des Pfalzgrafen Christian III. von Zweibrücken-Birkenfeld, jener seltenen Frau, die Goethe später die „grofse Landgräfin" nannte, hatte er sich schon als junger Erbprinz in französischen Diensten seine Sporen verdient. Beim Regiment Royal Allemand hatte er unter dem Feldmarschall Belleisle an dem Feldzug in Böhmen und an der Belagerung von Prag 1742/43 teilgenommen, war aber dann mit auf Betreiben seiner Gattin, die eine glühende Verehrerin des grofsen Preufsenkönigs (Friedrichs II.) war, in dessen Dienste getreten. Der zweite schlesische Krieg 1744/45 sah ihn als Kommandeur des in Prenzlau in der Uckermark garnisonierenden Regiments Selchow im Felde. Am siebenjährigen Krieg nahm er als preufsischer Generalleutnant bis nach der Koliner Schlacht (1757) teil. Dann zwang ihn sein Gesundheitszustand und das Verhältnis zu seinem Vater, einem begeisterten Verehrer und Parteigänger Maria Theresias, seinen Abschied zu nehmen. Aber das hinderte ihn nicht, auch in der Folge nur als Soldat zu leben. Als er im Jahre 1768 zur Regierung gelangt war, baute er das zu seiner Residenz erkorene Pirmasens mehr und mehr zu einem veritablen „bewaffneten Lager" aus. Hier in Pirmasens, konnte ein „Wandrer", der im Jahre 1789 den Ort besuchte, schreiben, bin ich wie in eine ganz neue Welt versetzt, unter eine zahlreiche Kolonie von Bürgern und Soldaten. Alles um mich her wimmelt von Uniformen, blinkt von Gewehren und tönt von kriegerischer Musik. Wer Liebhaber von wohlgeübten, aufgeputzten und schön gewachsenen

Soldaten ist, wird hier für alles andere entschädigt. — Entsprechend seinen soldatischen Neigungen gestaltete sich nun auch des Fürsten Verhältnis zur Musik. Eine seiner ersten Regierungshandlungen war die Auflösung der Hofkapelle und Kammermusik. Statt ihrer errichtete er sich einen Hautboistenchor, der aus 8 Oboebläsern, 4 Trompetern und 4 Fagottisten bestand. Diese Musiker sowie sonst noch Trompeter, Pauker, Pfeifer und Tambours sorgten für seine musikalischen Genüsse. Georg Sebastian Thomas (geb. 17. Dez. 1788 in Pirmasens, gest. 4. Sept. 1866 in Darmstadt), Mitschüler K. M. v. Webers und Meyerbeers beim Abt Vogler und nachmals Hofkapellmeister und Militärkapellmeister in Darmstadt, erzählt in seinem Buche „Die Grofsherzogliche Hofkapelle unter Ludwig I.“ (Darmstadt 1859), dafs der Fürst die Oboen und Fagotts mit messingnen Bechern und Stürzen habe versehen lassen; damit sie recht grell und schreiend würden. Alles, was diese Eigenschaft nicht besessen habe, sei verbannt worden. Eine wahre Ohrenmarter, meint er, war es, diese Musik zu hören, wobei die Trompeter immer die Melodie, und zwar auf einer F-Trompete mitblasen mufsten. Schrecklich aber, fährt er fort, waren die 40—50 Pfeifer und Tambours, von denen derjenige das gröfste Lob einerntete, der die meisten Felle zerschlug, weil dieses dem Landgrafen den Beweis gab, dafs er recht herausschlage. Saiteninstrumente waren geradezu verpönt. Nach des Landgrafen Ausdruck schickten sie sich nur — für „Kirmefsfiedler“.

Einem Fürsten, der so in Militär und Militärmusik aufging, mufste selbstverständlich auch der Militärmarsch als die höchste Kompositionsgattung erscheinen. Wo immer er nur einen Marsch, der ihn aus irgendwelchen Gründen, seien es militärische, seien es musikalische, interessierte, erlangen konnte, suchte er, ihn zu bekommen. Das ging oft nicht ohne Mühe und Kosten ab, wie die nachstehende kleine Geschichte beweisen mag. Als sich der Landgraf einst auf einer Reise in Aachen befand, hörte er daselbst von den Pfeifern und Tambours einen Marsch spielen, der ihm so wohl gefiel, dafs er ihn zu besitzen wünschte. Fordern aber wollte ihn er nicht. Er blieb daher solange in Aachen bis er die Melodie pfeifen und die Trommelschläge schlagen konnte. Als er dann abreisen wollte, liefs er sich von dem Wirt, bei dem er sich einlogiert hatte, die Rechnung geben —, und diese betrug — 6000 Gulden. Der Marsch bekam daher den Namen „6000 Gulden-Marsch“. — Wir erzählten hier, der Fürst sei solange in Aachen geblieben, bis er die Melodie und Trommelschläge des Marsches behalten habe, und da müssen wir dann einschalten, dafs er ein Virtuos auf der Trommel war, die sein Lieblingsinstrument gewesen zu sein scheint. —

Auf seinen Sammeleifer zurückzukommen, so danken wir ihm ein Unikum, das als Andenken an diesen Soldatenfürsten auf uns kam. Es ist dies eine Marschsammlung, welche die Grofsherzogliche Hofbibliothek in Darmstadt besitzt. Sie stammt in ihrem Grundstock aus der Zeit des Österreichischen Erbfolgekriegs (1741—1748) und zeigt in ihren Marschaufzeichnungen buchstäblich das damals in Waffen starrende Europa. Neben österreichischen und preufsischen Märschen finden sich die aller möglichen Reichskontingente, aber vor allem auch solche schweizerischer, französischer, korsikanischer usw. Truppen. Schreiber dieser Zeilen hat mit Erfolg das hier niedergelegte Material unserer Zeit nutzbar zu machen begonnen. Manchen schneidigen historischen Marsch konnte er bereits unsrer deutschen Armee wieder zuführen. Ja, er hatte die Freude, zwei von ihnen — die altniederländischen Märsche „Oranien-Gelderland“ und „Oranien-Friesland“[1]) — als Parademärsche“ den Infanterie-Regimentern Nr. 80 und 81 von Sr. Maj. dem Kaiser verliehen und in die Zahl der „Armee-Märsche aufgenommen zu sehen. Alt-Meininger und Hildburghäuser Märsche veröffentlichte er im Verlag von F. W. Gadow & Sohn in Hildburghausen, die Märsche und Signale der Schweizer-Garde der französischen Könige gab er bei Gebrüder Hug & Co. in Zürich und Leipzig, den schneidigen Marsch des berühmten Ulanenregiments des Grafen Moritz von Sachsen, des Siegers von Fontenoy, Rocourt usw. findet man im 10. Band seiner „Musik am sächsischen Hofe“ (Breitkopf & Härtel) usw.

Aus der in Rede stehenden Sammlung stammen nun auch die beiden Märsche, die wir, wie die andern im Klavierarrangement, bekannt geben. Sie finden sich in der grofsen Zahl derer, die als von Serenissimus selber komponiert bezeichnet sind, und über den fürstlichen Marschkomponisten geben wir nunmehr im wesentlichen den Aufzeichnungen des schon oben zitierten Gewährsmann (Georg Sebastian Thomas) Raum. Nach ihnen komponierte der hohe Herr seine Märsche am Klavier. Die drei Kapellmeister Brunner, Schüler und Metzger mufsten zugegen sein und hatten die Aufgabe, sie geschwind niederzuschreiben und dann in Stimme zu setzen. Auf diese Weise soll der Landgraf die unglaubliche Zahl von 40000 Märschen komponiert haben, wobei allerdings zu bedenken ist, dafs diese nur zweiteilig, ohne Trio, waren und jeder Teil nur 12 Takte hatte, wie dafs die Hauptarbeit bei ihrer Fertigstellung eben den Kapellmeistern zufiel. Die Märsche selber sind melodiös und in einem sehr langsamen Tempo gehalten. Damals wurden bei den Ordinär- oder Parademärschen 60 Schritte auf die Minute genommen. Keine Kleinigkeit bei diesem Zeitmafs auf einer geraden F-Trompete bis zum dreigestrichnen c, d, auch e zu blasen, fügt unser Gewährsmann hinzu. — Das Komischste aber war übrigens, dafs der Landgraf die Gewohnheit hatte, auch jeden, der nur einigermafsen Kenntnis von Musik hatte, aufzufordern, ihm einen Marsch zu komponieren. Daran mufste z. B. auch sein Minister, der Geheimrat v. Hesse glauben, der, beiläufig erwähnt, mit einer Schwester (geb. Flachsland) der Gattin Herders vermählt war. Dieser, ein sehr gefühlvoller Mann, erfüllte den Befehl seines fürstlichen Herrn, brachte aber seinem eigenen Geschmacke entsprechend mehrere Pianos, Crescendos usw. an. Bei der Probe nun, die jeden Morgen in dem Vorzimmer des Landgrafen, so oft er in Darmstadt war, abgehalten wurde und bei der Geheimrat v. Hesse zugegen war, erinnerte dieser die Hautboisten an das Piano. „Der Teufel, der Teufel, Herr Geheimrat“, kommt da der Landgraf aus seinem Zimmer heraus, „der Marsch ist recht hübsch, aber der Teufel hat das Piano erfunden und Sie werden mir meine Hautboisten damit verderben.“ — Ein anderes hübsches Geschichtchen ist das folgende. Bei einer andern Gelegenheit liefs Hautboist Hütter einen Marsch, den er komponiert, in Gegenwart des hohen Herrn probieren. Da klopfte ihm dieser

[1]) Von Herrn Königl. Musikdirektor und I. Armee-Musik-Inspizient Grawert-Berlin prachtvoll für Militärmusik instrumentiert, im Verlag von Arthur Parrhysius erschienen.

plötzlich auf die Schulter und sagte: „Recht gut, recht brav! Aber lieber Hütter, der Marsch riecht verdammt nach Portmann und nach Kirchenmusik, und es kommt mir gerade vor, als wenn ich ihn schon einmal von den Choristen in der Kirche gehört hätte." — Johann Gottlieb Portmann (geb. 4. Dezember 1739 zu Oberlichtenau bei Dresden) war Collabrator und Kantor am fürstlichen Pädagogium zu Darmstadt und Herausgeber des „Neuen Hessen-Darmstädtischen Choralbuchs" (1786).

Aber so seltsam im allgemeinen diese ausschliefsliche und mit dem Soldatentum des Landgrafen aufs engste zusammenhängende Vorliebe für Militärmusik uns auch berühren mag, so wenig wird man verkennen dürfen, dafs sie dem Fürsten Herzenssache war. Gequält von einem rheumatischen Leiden, das er sich einst als junger Erbprinz in der Winterkampagne 1741/42 zugezogen hatte, unterlag er oft düsteren Stimmungen, und seine Gemahlin hatte nicht selten unter seinen „Saulslaunen" zu leiden. Da mochte er denn manchmal seine trüben Gedanken verscheucht haben, indem er sich seinen musikalischen Neigungen hingab, sei es, dafs er sie bei seinen Trommelübungen überwand, oder dafs er sie beim Komponieren vergafs usw. Charakteristisch dafür ist, dafs einst ein von der Prinzessin Amalie, der ihm und seiner Gattin eng befreundeten musikalisch sehr begabten Schwester Friedrich des Grofsen, komponierter Marsch genügte, ihn vom Krankenbette zu vertreiben, das er 32 Tage lang nicht glaubte, verlassen zu dürfen. Das Einüben dieses Marsches auf dem Klavier und dann durch die Regimentsmusik genügte, alsbald alle Krankheit und trüben Visionen zu verscheuchen. Übrigens war er aber in seinen letzten Lebensjahren auch nicht mehr so ganz unempfindlich für sanftere Musik. Schon längere Zeit vor seinem Hinscheiden hatte er aus seinen Hautboisten eine kleine Hofmusik hervorgehen lassen, die aus 14 Personen (zwei erste, zwei zweite Violinen, eine Viola, ein Cello, zwei Oboen, zwei Hörner, zwei Trompeten, zwei Fagotts) bestand. Jeder dieser Hofmusizi bekam jährlich 100 Gulden als Besoldung und täglich 1—2 Mafs Wein, überdies für ihren Tafeldienst Wein und Essen.

## Monatliche Rundschau.

**Berlin**, 12. März. Die Königliche Oper führte uns kurz hintereinander drei Bariton-Gäste vor, einen Deutschen, einen Russen und einen Schweden. Herr *Feinhals* scheint jetzt mit dem sich begnügen zu wollen, was er von Natur mitbringt: der stattlichen Erscheinung und der vollen, klangreichen Stimme. Auf charakteristisches Gestalten legte er kein Gewicht mehr. Vor wenigen Jahren war er mir der beste Telramund, jetzt fand ich in ihm nur den Spender üppiger, in einem musterhaften Sprachrahmen gefafsten Töne. Schade! — Herr *Baklanoff* besitzt ein gewaltiges, vortrefflich geschultes Tonmaterial und erwies sich als hervorragender Darsteller. Dafs er ein echter Künstler ist, zeigte er schon durch die Wahl des Verdischen Jago im „Othello" mit dem man nicht glänzen kann. Sein (Gounodscher) Mephisto war eine Meisterleistung. Leider sang er nur italienisch und französisch. Unsere Bühnenleitung scheint das Sprachgemenge nicht unkünstlerisch zu finden. — Auch Herr *Forsell* bediente sich des italienischen Textes als Don Juan, der in ihm einen seiner allerbesten Vertreter hat. Auch er ist ein kunstgerecht geschulter Sänger, der sich anscheinend *d'Andrade* zum Vorbilde erwählt hat, dem er als Darsteller nicht viel nachsteht.

In der Kurfürsten-Oper bewahrheitet sich wieder einmal, was ich so oft behaupt t habe, dafs nämlich die nicht unterstützten Privatopern schon wegen Mangels an Stücken nicht bestehen könnten. Das genannte Institut begann mit den „Lustigen Weibern" und ist jetzt über vier oder fünf andere Opern bei der „Verkauften Braut" angekommen, ohne dafs eins der gegebenen Werke einen rechten Erfolg gehabt hätte. Einen kaum zu verstehenden Mifsgriff bildet die Erwerbung von „Quo vadis", dessen Textbuch *H. Cain* verschuldet, und zu dem *J. Nouguès* die Musik beigesteuert hat. Diese Oper ist, was man einen Schmarren nennt. Näher darauf einzugehen, lohnt der Mühe nicht.

Viel Wichtiges und doch im ganzen nur wenig Erfreuliches und gar nichts Bedeutendes erschien während der letzten Wochen in unsern Konzertsälen. Schon durch seine Ausdehnung ragt daraus das Mysterium Christus von *F. Draeseke* hervor, das aber hier nur skizziert werden kann. Es besteht aus drei Oratorien mit einem Vorspiele und ist für drei Abende bestimmt. Eingeleitet durch „Die Geburt des Herrn", bilden die Oratorien „Christi Weihe", „Christus der Prophet" sowie „Tod und Sieg des Herrn" den Inhalt der einzelnen Aufführungen. Der Text ist von *A. Schollmeyer* mit Bibelworten vortrefflich dargestellt. Die Musik hat sich in der Hauptsache die klassischen Meister zu Vorbildern genommen, dabei aber auch — wie es im Textbuche heifst — aller modernen Hilfsmittel der Liszt-Wagnerschen Schule sich bedient. Erhebung findet man in den grofsen Chören, den gewaltigen Doppelchören, den kunstvoll gearbeiteten Fugen und figurierten Chorälen, Darin liegt der Schwerpunkt des Mysteriums. Ein so prächtiger Chor, wie z. B. „Herr Zebaoth, du lässest die Menschen sterben usw." ist in dem Werke eine Erhebung und Erquickung. Man erholt sich darin förmlich von der ermüdenden Wanderung durch lange, uninteressante Dialoge. Da erkennt man die Bedeutsamkeit von Draesekens Kunstschaffen, das man bewundern mufs. — Der Musikdirektor *Bruno Kittel* führte den „Christus" mit einem grofsen Chore, einer Reihe guter Solisten und dem Blüthnerorchester am 6., 13. und 20. Februar würdig aus. Dazu hatte es langer und sorgfältiger Vorarbeit bedurft. Der Komponist wohnte den drei Konzerten bei. Er wurde durch stürmischen Beifall und herzliche Zurufe am Ende jeder Abteilung gefeiert und dankte mit ersichtlicher Freude. Das war ein schöner und wohlverdienter Lohn für das edle Werk. Traurig stimmte dabei nur der Gedanke, dafs er dessen nicht noch einmal teilhaftig werden wird. Wo fänden sich wieder die erforderlichen Kräfte zusammen, die ein so schwieriges und umfangreiches Werk aufführen möchten! Was F. Kiel nicht gelang, was A. Rubinstein nicht vermochte, was F. Liszt nicht konnte, das wird auch F. Draeseke verwehrt bleiben: in unsern Tagen neben Bachs Passionen und Händels „Messias" ein Christus-Oratorium zur Geltung zu bringen. Haben es doch auch schon L. Spohr und L. v. Beethoven vergebens versucht!

Wie grofse Anerkennung sich bei uns auch *Sigmund*

*v. Hausegger* als geistvoller und energischer Orchesterleiter erworben hat, als Tonsetzer hatte er — wozu soll man es beschönigen? — einen Mifserfolg. Mit der Königlichen Kapelle führte *Richard Straufs* seine „Natursinfonie mit Chor" auf. Es ist ein traurig Lied, was er darin singt, das Lied von der Vernichtung alles dessen, was ist und was noch wird. In einem Programm spricht er von der Erhabenheit der vielgestaltigen Gebirgswelt, die ihr musikalisches Spiegelbild im ersten Satze seines Werkes haben soll. Der zweite will dann Klage darüber anstimmen, dafs all' diese Pracht in nichts vergehen mufs, und der dritte preist mit Goethes Worten: „Im Namen dessen, der sich selbst erschuf" den ewigen Trieb, durch den neues Sein immer neu ersteht. — Grofses wollte der Komponist, dazu aber reichte seine Schaffenskraft nicht aus. Doch er meint es sehr ernst und schreckt vor Härten und vor dem, was die Meisten heute noch mifstönige und geradezu häfsliche Musik nennen, nicht zurück. Beim ersten Hören übersieht man den Aufbau der Sinfonie nicht, die durchweg gar laut ist und der Gegensätze entbehrt. Etwas so Unschönes an Gesang wie den Goetheschen Chor meine ich noch nicht gehört zu haben. Dafs am Schlusse viele Zischer zu hören waren, ist bedauerlich. Und dafs eine kleine Schar begeisterter Jünglinge klatschte, bis der Komponist aufs Podium kam, war überflüssig. Zischen und Klatschen beweist nichts.

Die Leitung der hier augenblicklich stattfindenden Ausstellung aller Haushaltungs- und Kunstsachen, die wir der Frau verdanken, veranstaltete auch ein Konzert, in dem man die Frau als Komponistin kennen lernen sollte. Wenig genug war es, was da aus dem 18. und 19. Jahrhundert an Material vorlag. Die Lieder überwogen weit, aber von Wert war keins dabei, wenn auch die Kompositionen von *Corona Schröter* und *Clara Schumann* Interesse erweckten. Ein starkes Anlehnen an Männer ist überall erkennbar. Da eine Schwalbe noch keinen Sommer macht, so beweist auch das wirklich hübsche Trio von *Fanny Hensel* nichts für die musikalische Schöpferkraft der Frau. Weifs man ja doch auch nicht, ob „der liebe Felix" an der geschickten Arbeit der Schwester unbeteiligt war. — Man wird voraussichtlich auch in Zukunft, wie bisher, das Komponieren den Männern überlassen. Rud. Fiege.

**Leipzig**. Fünf seiner Philharmonischen Konzerte widmete Professor *Hans Winderstein* allein Beethoven, einige andere aber boten wiederum Novitäten dar. Sehr anziehend und eigenartig erwies sich die impressionistische Wirkung einer „Danse sacrée" und „Danse profane" für Klavier und Streichorchester von *Claude Debussy*, die eine immer mehr wachsende Differenzierung und Steigerung der Klangeffekte aufweisen und den Komponisten als hervorragenden Stimmungskünstler aufs neue glänzend hervortreten hiefsen. *Télémaque Lambrino* spielte diese sehr beifällig aufgenommenen Stücke wie auch *Richard Straufs'* hochinteressante Burleske ausgezeichnet. Auch *Paul Dukas'* geistsprühendes, durch Goethe inspiriertes Scherzo „Der Zauberlehrling" fand wieder hellen Anklang; Begeisterung aber rief Anton Bruckners D moll-Sinfonie (Nr. 3) wach. Das vierte Philharmonische Konzert leitete der Braunschweiger Hofkapellmeister *Richard Hagel* und brachte mit dem, seiner Leitung unterstehenden (Leipziger) Philharmonischen Chor das Vorspiel zu *Hans Pfitzners* „Rose vom Liebesgarten" zu recht gelungener Aufführung. Ohne Zweifel wird diese Musik im szenischen Rahmen noch weit mehr wirken, da aber unsere Oper sich ihr nach wie vor verschliefst, ist es doch kein geringes Verdienst, sie einem gröfseren Auditorium solchergestalt würdig vermittelt zu haben. *Hans Spiefs* (Braunschweig) und *Bertha Grimm-Mittelmann* (Leipzig) stellten ihre schönen Stimmmittel in den Dienst der guten Sache. Auch *C. Bleyles* schönes Chorwerk „Lernet Lachen" fand wieder eine vortreffliche Aufführung und lebhafte Anteilnahme. — Als Dirigent eines Philharmonischen Sonderkonzertes erschien *Georg Fitelberg* und führte die zweite Sinfonie (B dur) des hochbegabten Polen *Carl Symanowsky* erfolgreichst in Leipzig ein: eine Komposition ohne jeglichen nationalen Einschlag, aber aufs Entschiedenste beeinflufst von der deutschen Moderne, insbesondere hier wieder (vornehmlich auch in der instrumentalen Gewandung) durch Richard Straufs. Das Verständnis dieser nur zweisätzigen Sinfonie wird nicht wenig erschwert durch die vielfach chromatische Bildung der Themata und ihren relativ nur sehr geringen Kontrast der Stimmungen. Der zweite Satz enthält Variationen, die gröfstenteils sehr gefühlreiche Musik darbieten. Auch die, von *Arthur Rubinstein* ausgezeichnet vorgetragene A dur-Klaviersonate Symanowskys besteht nur aus zwei Sätzen und auch hier ist der zweite (Variationen-) Satz unstreitig der bei weitem wertvollere. Die Sonate bietet eminente technische Schwierigkeiten, ist aber sehr interessant.

Im Gewandhause erweckte die Schauspielouvertüre für grofses Orchester des jungen *E. W. Korngold* ebenso viel Staunen als Anteilnahme. Gewifs gibt es da noch Anklänge und Reminiscenzen, gemahnt einzelnes an Richard Straufs u. a. Aber aus dem, durch glänzende Instrumentation ausgezeichneten Ganzen spricht doch ein so frohgemutes Schaffen, so bewufste künstlerische Zielsicherheit, dafs man auch ohne jeglichen, der Jugend wohl zukommenden Euphemismus dem Werk und seinem jungen Schöpfer nur das ehrlichste Lob spenden kann. Gegen die und jene sprunghafte Fortsetzung der Gedankenlinie wie die plötzlich auftauchenden vergnüglichen Walzerrhythmen liefse sich oponieren. Dem steht aber manche feine lyrische Stelle und manch kühn hingeworfenes durch thematische Plastik bedeutendes Thema gegenüber. In demselben Konzert sang *Ilona Durigo* „Judiths Siegeslied" eine melodisch kräftig geformte und die hymnische Extase wohl charakterisierende Komposition des zu früh verstorbenen *H. van Eyken*. Im Neujahrskonzert vermittelte Professor *Karl Straube* einige schöne neuere Orgelstücke (Hora gandiosoe und Pastorale) von *Enrico Bossi*. Einen unverkennbaren Fehlgriff hatte Professor *Arthur Nikisch* getan mit der (Manuskript-) Sinfonie „Vita" von *Heinrich G. Noren*, die so gut wie abgelehnt wurde. Weder die Überschriften der einzelnen Sätze (Prolog, Skepsis, Einst, Lebenslust) noch der Generaltitel der Sinfonie tun hier auch nur entfernt das Geringste zur Sache selbst. Denn sie enthält viel zu wenig Positives im Verhältnis zu ihrer Ausdehnung. Der wirklich musikalische Gehalt hätte allenfalls gerade für eine Suite ausgereicht. Der Komponist ist ohne Zweifel ein viel gröfserer Könner als selbständiger Erfinder. Alles scheint hier reinste Reflexion und Arbeit, vieles ist zu unplastisch, einzelnes, z. B. das Finale, durch theatralisch wirkende Kniffe künstlich zu gewisser Scheingröfse aufgebauscht. Man atmete förmlich auf, als das schier endlose Werk schliefslich doch ein Ende nahm. Am gleichen Abend spielte *Fanny Bloomfield-Zeisler* das furchtbar unbedeutende E dur-Klavierkonzert von *Moszkowski*

**mit geschliffenster Technik und vollster Geschmacksentfaltung. Gewandhauskonzertmeister *Edgar Wollgandt* vermittelte auf vortrefflichste Weise ein neues (H moll) Violinkonzert von *Edward Elgar*, dessen solide, zuweilen etwas schwere Arbeit unvergleichlich mehr wert ist als die eigentliche Erfindung, die sich innerhalb der drei Sätze in absteigender Linie bewegt. Den an sich meist plastisch gebildeten Themen gebricht es aber doch in zu hohem Mafse an bestimmter ausgeprägter Gegensätzlichkeit, zudem weisen noch die beiden ersten Sätze manche verwandtschaftliche Stimmung auf. Nachhaltiger wirkte allein das schöne B dur-Andante, wohingegen das Finale — man hatte löblicherweise ungefähr acht Klavierauszugsreihen davon gestrichen! — ein grofses Nichts ist. Interessant ist hier allenfalls die weit ausgedehnte, dem Spieler gar manche Vorteile musikalischer und technischer Art bietende Kadenz. Das Soloinstrument steht in engem Zusammenhang mit dem durchaus sinfonisch behandelten Orchester, tritt jedoch immer hinreichend konzertant hervor. Nicht das Werk, wohl aber der ausführende, in Leipzig hochangesehene Künstler hatte einen grofsen Erfolg zu verzeichnen. Als gewandhäuslerische Novität erschien endlich — kaum zu glauben — *Anton Bruckners* vor nun bereits 40 Jahren komponierte wunderherrliche romantische (vierte) Sinfonie, die uns Meister Arthur Nikisch über alle Begriffe schön auszulegen verstand. Eugen Segnitz.**

— Die neue Orgel der Michaeliskirche zu Zeitz, ein Werk von 3 Manualen und Pedal mit 47 klingenden Stimmen aus der Hoforgelbauanstalt Wilhelm Rühlmann in Zörbig b. Halle a. S., wurde am 9. Februar bei überfülltem Gotteshause durch Herrn *Gottfried Deetjen* aus Hamburg in einem Konzerte vorgeführt und eingeweiht mit Werken von Bach und Reger, deren Vortrag ebenso die Meisterschaft des Künstlers wie die Trefflichkeit des Instrumentes erkennen ließ.

— *Felix Draesekes* Riesenwerk „Christus" hat in Berlin seine erste Aufführung erlebt und einen großen Erfolg davon getragen. Der Komponist wurde begeistert gefeiert. Hoffentlich ist nun der Bann gebrochen und das Werk erlebt Aufführungen wie es seiner Bedeutung entspricht.

— Der Bericht über die Dresdener Musikschule über das 19., 20. und 21. Schuljahr 1908—1911 von Direktor Prof. R. L. Schneider, Dresden, Neumarkt 2, enthält als Beilage einen Artikel von E. Schnorr von Carolsfeld: „Was soll der Musiker von der Akustik wissen?"

— Von den Mitteilungen der Musikalienhandlung Breitkopf & Härtel in Leipzig ist soeben Nr. 108 erschienen. An der Spitze steht diesmal Richard Wagner, von dessen Jugendopern „Die Hochzeit", „Die Feen" und „Das Liebesverbot" Partiturausgaben, den Sämtlichen Schriften und Dichtungen eine Volksausgabe, dem Briefwerke des großen Briefschreibers eine gesamte Ausgabe angekündigt werden. An zweiter Stelle ist Franz Liszt durch einen Auszug aus der interessanten Festrede des Grafen Albert Apponyi, die derselbe bei der Festsitzung des Landeskomitees der Liszt-Gedenkfeier in Budapest hielt, vertreten. Ein Nekrolog des in jungen Jahren verstorbenen italienischen Pianisten und Komponisten Bruno Mugellini, auf dessen Werke sich die Hoffnung für die Wiedererstehung der alten italienischen Musik gründete, schließt sich an. Einer der hervorragendsten und künstlerisch bedeutendsten Repräsentanten der belgischen Geigerschule, Henry Vieuxtemps, hat einen kurzen Lebensabriß durch Carl Kipke erhalten; der nordische Tondichter Sinding ist mit einem Abdruck aus seiner Kirschenballade vertreten, Max Reger als Bach- und Händel-Bearbeiter. Über den Dänen Ludolf Nielsen findet sich ein kurzer biographischer Abriß, ebenso ist Wilhelm Berger in seinem Schaffen kurz gewürdigt. Den Berichten über die „Internationale Musikgesellschaft" und den „23. Kirchengesangvereinstag des evangelischen Kirchengesangvereins Deutschlands" schließen sich Abhandlungen an über neue bedeutende Handbücher der Musiklehre, Proben aus Hugo Wolfs musikalischen Kritiken, darin der treffliche Vergleich, den Wolf zwischen Liszt, Rubinstein und Friedheim als Pianisten anstellt, wobei er den ersteren als Klavierlöwen, Rubinstein den Klaviertiger und Friedheim als den Klavierpanter bezeichnet. Auch zwei Gebiete, die zum ersten Male in ausführlicher und zusammenhängender Weise behandelt werden „Die Theorie der pneumatischen Orgeltraktur" (Biehle) und „Der Stil in der Musik" (Adler) sind anzutreffen. Unter vielem anderen bringt das Heftchen, das allen Interessenten von der Verlagshandlung kostenlos übermittelt wird, noch eine Abbildung aus dem Brahmsbilderbuch.

— Der berühmte Germanist Freiherr *Rochus von Liliencron*, der sich auch um die Kirchenmusik große Verdienste erworben hat (Chorordnung für die Sonn- und Festtage des evangelischen Kirchenjahres), starb in Koblenz. Er war am 8. April 1820 zu Plön in Holstein geboren.

## Besprechungen.

**Slunicko, Johann,** Op. 73, Cavatine und Prélude. Augsburg, Verlag A. Böhm & Sohn.

Diese zwei einfachen melodiös gehaltenen Stücke sind mit Kenntnis der 3. Lage allen Anfängern willkommen.

**Toch, Ernst,** Op. 17, Fünf Stücke. Leipzig, Verlag Pabst.

Fünf reizend komponierte Stücke für 2 Violinen. Für Anfänger, um den Takt zu lernen.

**Ertel, Paul,** Op. 29, Drei leichte Stücke. Berlin, Verlag Vieweg.

Melodie, Scherzo und Passacaglia sind gefällige Musik, für Fortgeschrittene zum Vortrag.

**Rehfeld, Fabian,** Op. 99, Vier Stücke. Berlin, Verlag Vieweg.

1. Canzonetta, 2. Adagietto, 3. Andante cantabile sind lyrisch gehalten, 4. Intermezzo reizend. Klangvoll für die Geige geschrieben.

**Dessau, Bernh.,** Op. 46 und 47. Ebenda.

Das Abendlied, Op. 47, hat eine einfache und warm empfundene Melodie. Die Begleitung geht über das Konventionelle hinaus. Das Capriccio, Op. 46, ein tanzartiges, den Charakter des Capriccios nicht treffendes, vulgäre Tonsprache redendes Stück.

**Toch, Ernst,** Op. 16, Drei Stücke: Vom sterbenden Rokoko. Leipzig, Verlag Pabst.

1. Liebestrank, ein reizendes Stück, Rokokocharakter treffend. 2. Blanche fleure, heiter und graziöses frisch erfundenes Stück mit hübschem Mittelsatz. 3. Madame Dorette, Gavotte. Mehr kontrapunktisch.

**Mussa, V. E.,** Adagio. Leipzig, Verlag Pabst.

Sich nicht über das Maß einer konventionellen Arbeit erhebend.

**Wiegand, R.,** Op. 4, Frühlingsahnen. Leipzig, Verlag Pabst.

Harmloses, schlicht melodiöses Stück für Anfänger.

**Eisenmann, W.,** Der junge Bachfreund. Stuttgart, Verlag A. Auer.

Die kleinen Stücke sind gut gewählt und geschickt gesetzt. Reizend sind Nr. 6, 7, 8, 12.

**Müller, Ernst,** Op. 35, Consolation. Leipzig, Verlag Pabst.

Ein ruhig getragenes Stück mit warm empfundener Melodie und schöner Steigerung. Sehr passend für die Kirche.

**Ernst,** Elegie mit Einleitung von Spohr. Leipzig, Verlag Schubert.

Dies berühmte Stück, so tief empfunden und so schön für die Geige geschrieben, gewinnt sehr durch die in der Stimmung vorzüglich dazu passende, rezitativisch gehaltene Einleitung von Spohr aus dem 6. Konzert. Hans Werner.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

# BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

XVI. Jahrgang. 1911/12.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

Nr. 8.
Ausgegeben am 1. Mai 1912.

Monatlich erscheint
Heft von 16 S. Text und 8 S. Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen
durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.





## „Parsifal“ und Kirche.

Von Dr. **Hans Schmidkunz** (Berlin-Halensee).

Im Dezemberheft 1909 (14. Jahrg., Heft 3) der „Blätter für Haus- und Kirchenmusik“ hatte sich Schreiber dieses kurz über die Frage eines besonderen urheberrechtlichen Schutzes für R. Wagners „Parsifal“ ausgesprochen, nicht eben mit Sympathie für ein Sondergesetz. Dabei hatte er flüchtig den Vorschlag vorgebracht, die Schutzfrage für geistige Produkte überhaupt zu einer Frage der Vereinbarung zwischen den Erben und einer offiziellen Zentralstelle zu machen.

Der Vorschlag wurde dann näher ausgeführt in einem Artikel „Die Schutzfrist“, den „Die Werkstatt der Kunst“ in ihrem Hefte vom 25. April 1910 (9. Jahrg., Heft 30) veröffentlichte. Eine staatliche Zentralstelle sollte also kurz nach dem Tode des Urhebers die Willenserklärung der Erben entgegennehmen, auf etwa 5 oder 10 Jahre. Nach Ablauf dieser Frist und weiterhin je einer gleichen Frist würden die Erben den weiteren Schutz des Nachlasses entweder anmelden oder unangemeldet lassen, so daß jedermann stets von der Zentralstelle erfahren könnte, welcher Schutz besteht und welcher nicht. Aller Voraussicht nach würde der Schutz nur in seltenen Fällen auf lange hinaus „eingetragen“ werden.

Unseres Wissens hat dieser Vorschlag keinen Widerhall gefunden, wahrscheinlich wegen einer weitgreifenden Abneigung gegen längere Schutzfristen überhaupt. Andererseits aber werden sich vielleicht die Fälle mehren, in denen ein Autor und die Seinigen ein Werk der „Profanierung“ entziehen wollen; und das kann dem „Parsifal“-Schutz nützen, kann ihn aber auch lächerlich machen.

Inzwischen jedoch rückt Neujahr 1914, von dem an das Bühnenweihfestspiel zur beliebigen Aufführung frei sein wird, immer näher. Den Erregungen, die sich für und wider eine „Entweihung“ erhoben haben, werden dann wohl noch stärkere nachfolgen. Während es aber inzwischen davon stiller geworden war, tritt jetzt ein Vermittelungsgedanke auf: die Übernahme des Weihfestspieles in Kirchen.

Das „Deutsche Pfarrerblatt“ scheint den Gedanken eines kirchlichen Interesses für das Werk neuerdings zuerst gebracht zu haben; und die „Kirche“ greift ihn in ihrem eben erschienenen Februarheft 1912 (9. Jahrg, Heft 1) noch umfassender und spezieller auf. Sie erinnert an die (in Berlin anscheinend besonders beliebten) Kirchenkonzerte sowie an die neuerdings aufgekommenen „Lichtbildpredigten“ und denkt an den Ausbau einzelner Kirchen als besonderer „Festspielkirchen“. (Es handelt sich dabei nur um die protestantische Welt, während die katholische dafür von Haus aus nicht in Betracht kommt.)

Wie leicht sich über solche Gedanken entgegengesetzte Meinungen gegenübertreten können, liegt wohl auf der Hand; und tatsächlich haben sich auch

in kirchlichen Kreisen Bedenken wenigstens gegen die Verwertung von Lichtbildern erhoben. Wir können all' dem wohl sehr kühl gegenüberstehen, glauben aber doch, daß derartiges und gar eine kirchliche Aufführung des „Parsifal" eine Vermischung von Unzusammengehörigem und eine Verwischung von Eigenartigem bedeuten würde.

Nun nimmt jedoch die Sache eine interessante Wendung dadurch, daß die Redaktion der „Kirche" sich an die zuständigste Stelle gewendet hatte, an die Witwe des Meisters selbst, und daraufhin eine Antwort erhalten hat, die sie jetzt in dem erwähnten Hefte veröffentlicht und kommentarlos zur Diskussion stellt. Die Antwort stammt nicht von Frau Cosima selbst, sondern von ihrem Schwiegersohn Prof. *Henry Thode*, jedoch in unzweifelhafter Übereinstimmung mit der Wagnerschen Familie.

Das Haus Wahnfried lehnt es ab, in Kirchenaufführungen des „Parsifal" einzuwilligen, natürlich mit einem freundlichen Wort über das „entgegengebrachte Verständnis" und über die „edle Gesinnung". Auf drei Gründe stützt sich die ablehnende Antwort. Der erste ist rein technisch: eine dramatische, also Bühnenaufführung des Werkes in einer Kirche erscheint wegen der szenischen Anforderungen ausgeschlossen. Wer Bayreuth und Oberammergau kennt — fügen wir hinzu —, wird sich sogar fragen, wie denn ein solcher Bau überhaupt für noch eine andere Bestimmung, als für die theatralische, zu denken sein mag; wie soll dann eine Theaterkirche noch eine Kirche bleiben?! Der zweite Grund wendet sich gegen eine Aufführung als Oratorium: das verbiete künstlerisch der durchaus dramatische Charakter des Werkes, und gegen dessen Loslösung von der Bühne habe sich der Meister selbst immer auf das Bestimmteste ausgesprochen. Drittens endlich wird auf den zweiten Akt aufmerksam gemacht, dessen Wiedergabe, wie sie auch immer sei, in der Kirche nicht wohl denkbar erscheine. Ersichtlich ist damit der sehr weltliche Charakter der Zauber- und der Blumenmädchen-Szenen gemeint, so daß auch noch versucht wird, den Pastoren, welche den Parsifal für ihre Kirche haben möchten, eine kirchliche Lektion zu erteilen.

Natürlich kann sich selbst über den Wahnfried jedes Theater und jedes Kirchenamt hinwegsetzen, und tatsächlich werden es auch wohl viele tun. Vorläufig jedoch ist die Bayreuther Antwort charakteristisch und in ihrer Klarheit sympathisch.

Gleichzeitig oder vorher schon brachte das „Christliche Kunstblatt" in seinem Februarheft 1912 (54. Jahrg., Heft 2) einen Artikel von H. Kühnhold, anscheinend demselben, der bereits im „Deutschen Pfarrerblatt" das kirchliche Interesse am „Parsifal" betont hatte, ohne freilich bis zu dem Vorschlag eines räumlich-kirchlichen Eingreifens fortzuschreiten. Der Artikel war betitelt: „Die christliche Kunst und Richard Wagners Parsifal", und eiferte zu einem lebhaften Eintreten der kirchlich Interessierten für das Werk an.

Nun trifft all das in einer Zeit zusammen, in der wir von vielen Seiten hören, daß ein Theater nach dem anderen zusammenbricht, weil es die Konkurrenz der — Kinematographen nicht mehr aushalten kann, und in der wir überdies von einem fortwährenden Aufschwunge dieser neuesten Pseudokunst, der jetzt mit Vorliebe so genannten „Lichtspiele" hören. Fehlt nur noch eines: ein Vorschlag, der etwa „biblische Lichtspiele" mit rührender Musikbegleitung in die Kirchenräume einführen wollte. Heutzutage muß man ja wirklich unter künstlerischer und unter religiöser Devise auf alles gefaßt sein!

Die wirklich künstlerischen und religiösen und kirchlichen Interessen werden allerdings feinfühlig genug sein, weder derartiges noch auch Verwandtes mitzumachen. Was sie aber hier tun können, ist das: die an jenen Interessen getreulich teilnehmenden Personen und möglichst auch noch weitere Kreise, nötigenfalls durch entsprechende Agitation, von falscher Kunst weg und zu echter Kunst hin ziehen. Selbst den Schutz der ernsten und der heiteren Oper gegenüber dem die musikalische Bühne immer mehr erobernden Possenwesen kann sie fördern. Sie vermag sogar, religiöse Stoffe zu begünstigen, müßte sich aber dabei freilich hüten, guten Inhalt mit schlechter Form zu verwechseln und etwa gar den Ausstattungstypus von „Quo vadis?" in Schutz zu nehmen. Das erste aber würde sein, sich vor der Begünstigung dessen zu hüten, was von der Kunst abbiegt.

# Die öffentlichen Musikinstitute Leipzigs und ihre Bedeutung für die bürgerliche Gesellschaft im Vormärz (1815—1848).

Von **Friedrich Schmidt.**

## I.

Da die Darstellung des Musiklebens Leipzigs mit einem Zeitraum beginnt, der schon eine lange Geschichte hinter sich hat, so ist das Augenmerk zunächst auf die musikalischen Anstalten zu richten, die im Lauf der Zeit entstanden waren, und auf ihre Bedeutung für die bürgerliche Gesellschaft. Die Feste des kleinen Bürgerlebens zu verschönen, bestand ein alt überkommenes städtisches Institut: das Stadtmusikchor unter seinem Direktor, dem „Stadtmusikus".[1]) Eine musikalische Topographie Leipzigs

[1]) Vgl. G. Wustmann, A. L.'s Vergangenh., 1. Bd., S. 311 ff. und 2. Bd., S. 72. Auch Rud. Wustmann, 1. Bd., S. 31 ff. und 155 ff.

vom Jahre 1834 nennt den Stadtmusikus Barth mit 20–26 Gehilfen.[1]) Diese Kapelle sah ihre Vorfahren in den alten Stadtpfeifern: 1479 hatte der Rat Leipzigs zum erstenmal „zu eren der stadt und allen bürgern zu nutz und frommen" Meister Hans Nagel und seine beiden Söhne als Ratspfeifer oder Stadtpfeifer angestellt. Noch im frühen Vormärz herrschten die Stadtmusici im Stadtpfeifergäßchen (jetzt Magazingasse) als unumschränkte Gebieter und erfüllten es mit ihren Exerzitien; noch immer mußten sie (seit 1599) unentgeltlich dreimal in der Woche in den Sommermonaten vom Balkon des Rathauses herab das sogenannte Abblasen besorgen.[2]) Ein Stimmungsbild zu diesem überlieferten Brauch entwirft das „Bunte Leipzig" 1842: auf dem Altan des Rathauses „sitzt das letzte bischen altes Volksthum der modernisirten Handelsstadt; auf diesem Vorbau nistet die letzte schöne alte Sitte, wie das Nest der Schwalbe, denn im Sommer blasen dreimal jede Woche lustige und traurige Musikanten drei lustige und traurige Stücklein auf den Marktplatz hinunter, und auf dem Markte da stehen die Kaufleute, sperren das Maul auf, klimpern mit den Händen in den Taschen, und wenn sie geblasen sind die drei Stücklein, da gehen die Kaufleute und die Musikanten wieder hin, wo sie hergekommen sind, die Musikanten schreiben wieder Walzer ab, und die Kaufleute zählen wieder Thaler."

Ja Bartholf Senff hatte recht mit seinem melancholischen Ausspruch von der „modernisirten Handelsstadt": eine andre alte Sitte fand im Vormärz auch wenig Verständnis mehr: es war die Kurrende[3]) der Thomaner. Dreimal in der Woche, Sonntags um drei Uhr, Mittwoch und Freitag um vier Uhr, zogen sie singend in drei verschiedenen Abteilungen durch die Straßen, nur vor den Häusern stehen bleibend, wo sie Stiftungen genossen. Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts trugen sie auf diesen Umgängen große, ungeheuerliche Stutzperücken und Mäntel, später alle gleichmäßig schwarze Kleidung. Einst hatten sie eine hohe Mission zu erfüllen gehabt, das glaubensfrohe, starkherzige evangelische Lied, wie es seit den Tagen der Reformation emporgesproßt war, im Bürgerhaus heimisch zu machen; jetzt, 1834, konnte sich Ferd. Stolle mit einigem Recht in seinem „Neuen Leipzig" über die „berüchtigte Currende" entrüsten. „An wem liegt es nur, daß diese veraltete und grausame Sitte der Vorzeit nicht längst abgeschafft ist? Wer ersetzt den armen kleinen Sängern die erfrorenen Gliedmaßen? Wer fühlt nicht sein Herz von Mitleid und Entrüstung ergriffen ... an rauhen Wintertagen?" 1837 hörten dann diese Umgänge auf.[1])

Sonst sangen mehr oder minder melodisch nachts durch die stillen Gassen die Nachtwächter den alten Sang: „Hört, ihr Herren, und laßt euch sagen", seit 1843 nur noch um zehn Uhr, seit demselben Jahr, wo sie mit Signalhörnern und langen Spießen an Stelle der früheren Schnarren ausgerüstet wurden.[2]) Oder es ließen fahrende Musikanten wie Bergleute, Harfenmädchen, Bänkelsänger ihre Weisen[3]) in den Straßen erschallen, bis sie in den dreißiger Jahren vom Rat in die Höfe und Häuser verwiesen wurden. Ein „musikalisches Interregnum" aber führten die Messen herauf, überall herrschte nun Klingen und Singen, alle Wirtschaften waren von Musikbanden und Harfenistinnen besetzt, „ohne daß dieß dem ächten Leipziger lästig würde, wie sehr auch die Meßfremden sich darüber ereifern", wie Große in seiner Geschichte der Stadt Leipzig schreibt. Die Signale für die musikalische Welt teilen uns aus dem Jahre 1847 mit, welches die Schlager der Saison waren: „Wenn die Schwalben heimwärts ziehn" in der Komposition von Abt und „Liebend gedenk' ich dein" von Krebs. In den vierziger Jahren veranstaltete ein unternehmungslustiger Wirt in der Nähe von Leipzig, im sogenannten Akaziengarten, am Tage nach der Messe stets noch ein Konzert von 30—40 Harfenistinnen.[4]) War der Meßtrubel vorüber, konzertierten hier und da kleine Musikbanden im Wirtshaus, und man konnte sich gegen Entrichtung des üblichen Konzertgroschens an ihren Leistungen erfreuen. Große vermerkt in seiner Geschichte die wichtige Tatsache, daß etwa um 1840 die Wirtshausliebhaber sich gegen diese Steuer aufgelehnt hätten; ob mit Erfolg? Wirthshausmusiken waren übrigens schon alt, wie aus einem Schreiben des Thomaskantors Kuhnau an den Leipziger Rat[5]) unterm 29. Mai 1720 hervorgeht. Kuhnau meint da, daß die Studiosen es „lieber mit der lustigen Music in der Opera und denen Caffeehäusern, alß mit unserem Choro halten werden".

Sobald aber der Sommer gekommen war, begann die Saison der Gartenkonzerte. „Kein Tag vergeht, wo nicht ein paar derselben im Tageblatt angekündigt wären. Hierin hängt den Leipzigern der Himmel immer voller Geigen" (F. Stolle). Die Gartenkonzerte waren schon im 18. Jahrhundert Mode geworden, Kupferstiche aus jener Zeit bringen

[1]) A. M. Z. Nr. 51.

[2]) Rud. Wustmann, I. Bd., S. 79 u. 158. Senffs Führer, S. 44: Als sich im Vormärz neue Kapellen neben dem Stadtmusikchor gebildet hatten, lag allen wechselweise das Abblasen ob. Seit Einführung der Gewerbefreiheit in Sachsen (mit Jahresbeginn 1862) fiel es ganz fort: am 20. Sept. 1861 wurde es zum letztenmal ausgeführt.

[3]) Rud. Wustmann, I. Bd., S. 93.

[1]) Auf Antrag der Stadtverordneten, s. Kämmel, Gesch. des Leipziger Schulwesens, 1909, S. 595.

[2]) Signale 1843, Nr. 35. Am 31. Dez. 1865 geleiteten „diese reizenden Bariton-Soli", wie sie B. Senff in seinem musikalischen Führer launig nennt, den soliden Bürger zum letztenmal nach Haus.

[3]) Sie heulen teils die geschmacklosesten Tanzweisen, teils Rossinische, Webersche und anderer Meister Melodien ab, sagt ein Artikel über die Musik dieser fahrenden Leute in der A. M. Z. 1837, Nr. 51.

[4]) Signale 1847, Nr. 42.

[5]) Abgedruckt in der N. Z. f. M. 1837, II, Nr. 37.

davon hübsche Bilder. „Leipzig im Profil" 1799 bemerkt drastisch über die neue Sitte: „Seit einigen Jahren vergeht den Sommer durch kein Tag, wo nicht in diesem oder jenem Garten, oft auch in mehreren zugleich, Concert, das heißt: so eine Advents- und Fastenmusik aufgewichst wird." Der Ausdruck Advents- und Fastenmusik erklärt sich aus einer andern Stelle: „In der Advents- und Fastenzeit ist die Tanzmusik, wie überhaupt im ganzen Lande, so auch in Leipzig, verboten; alsdann kratzen die Musikanten auf den Tanzplätzen ein Paar Sinfonien [wohl in der alten Bedeutung von Orchesterstücken schlechthin gemeint] oder Quartetten, und nennen das Concert."

Die beliebteste Kapelle für derartige Veranstaltungen war im Vormärz die des damals als Posaunenvirtuosen berühmten Queisser (gest. 1846). Als Queisser sich unabhängig vom Stadtmusikchor 1834 eine besondre Truppe für solche Zwecke gebildet hatte, entspann sich ein langwieriger Prozeß, den der Stadtmusikus auf das alte Privilegium der Stadtpfeifer hin gegen die neue Gesellschaft angestrengt hatte. Nur durch eine Vereinigung beider Musikchöre unter der Direktion Queissers wurde der Streit geschlichtet. Queisser brachte durch seine Unternehmungen neues Leben in diesen Zweig der Leipziger Musik und erhob ihn zu einer früher kaum geahnten Vollkommenheit.[1]) Daher waren seine Sommerkonzerte im Garten des Hôtel de Prusse in den dreißiger Jahren die besuchtesten. Ganz Leipzig stellte sich hier ein, wie B. Senff es in seinem „Bunten Leipzig" so anschaulich schildert: um fünf Uhr zum Beginn des Konzerts erscheint die feine Gesellschaft: die haute volée, die Roués und Studenten, die noble Damenwelt, die nicht aktiven Schauspielerinnen und Schauspieler; um sieben Uhr: der Commis kommt en masse; um neun Uhr: die Barbiermesserbeflissenen und Konsorten strömen herbei, die noble Welt ist jetzt fort. Ohne solche Trennung der Stände zeigten andre Konzerte ein gemischtes Publikum, so z. B. im altberühmten Kuchengarten: „Hier genießt der Herr Doctor neben dem Herrn Herrenkleidermacher, die Grisette [= Putzmädchen] neben der Kaufmannsdame, der Studio friedlich neben dem Schriftsetzer."

Nach dem Beispiele Queissers bildeten sich infolge der gestiegenen Bedürfnisse des Publikums noch mehrere Kapellen, und sie wurden stillschweigend geduldet, obwohl sie gegen das noch nicht aufgehobene Privilegium des Stadtmusikus verstießen. 1846 gab es so neben dem Stadtmusikchor an bedeutenderen Kapellen die Fölksche, Lopitzsche, Wenksche und die Oboisten der Schützenbataillone.[2]) Diese Musikchöre setzten übrigens ihre Konzerte auch im Winter fort an bestimmten Tagen in bestimmten Lokalen, und hier waren wieder die Queisserschen Konzerte im Schützenhaus die gerühmtesten, sie „verdienten in der Tat sehr oft den Namen wirklicher Kunstleistungen, und das Publikum widmete ihnen eine fast enthusiastische Teilnahme".[1])

Der Leipziger Berichterstatter der Allgemeinen Musikalischen Zeitung erwähnt oft lobend in seinen Musikübersichten seit 1832 die Gartenkonzerte, und voll Stolz schreibt 1836 die Neue Zeitschrift für Musik[2]): „Auswärtigen wird das Programm eines hiesigen Gartenconcerts, wie sie fast wöchentlich vorkommen, von Interesse sein. In einem Extraconcert am 1. Aug. im gr. Kuchengarten wurden gespielt: Ouv. zu Iphigenia v. Gluck, zu Faust v. Lindpaintner, C-moll-Symphonie v. Beethoven, Finale aus Zemira und Azor v. Spohr, 2. Finale aus Don Juan, Concertino für Baßposaune v. Müller (vorgetragen v. Queisser), u. a. — Ehre sei Leipzigs Musikern!" Sonst machten beliebte Opernarien und -ensemblestücke, Walzer von Strauß, Lanner und Labitzky das Durchschnittsrepertoire aus. Diese Tanzkomponisten waren die Tageshelden, und man findet — in der Zusammenstellung für uns etwas ergötzlich, aber für das vormärzliche Leipzig mit seiner herrschenden unbedingten Verehrung der Klassiker charakteristisch — in besonders gut ausgestatteten Konzerten (die man dann im Tageblatt als Extrakonzerte ankündigte) in einem ersten Teil etwa eine Beethovensche Sinfonie und zum Schluß stets als Haupteffekt jene Walzer. Freilich gerieten Leipzigs musikalisch Gebildete damals in eine nicht geringe Meinungsverschiedenheit, als am 28. Nov. 1834 Joh. Strauß mit seinem Wiener Orchester im Gewandhaussaal seine Tänze spielte. „Die Einen fanden es nicht angemessen, daß man diesen Mann im großen Gewandhaus-Concertsaale hatte spielen lassen; Andere belachten diesen Vorwurf; Einige rühmten Strauß als ein großes musikalisches Genie, vor dem alle Welt Reverenzen machen müsse; Andere meinten, um seine Compositionen zu verdauen, müsse man einen musikalischen Straußenmagen haben und setzten hinzu: er sey ein Heros für Tanzböden und schicke sich trefflich dazu, eine Bande Bierfiedler im Zaum zu halten. Die Wahrheit liegt unstreitig in der Mitte", so berichtet die Dresdner Abendzeitung 1835 (Nr. 35) unter ihren Korrespondenznachrichten. Doch am sichersten urteilte die Neue Zeitschrift für Musik (1834, II, Nr. 78): „Strauß ist ein genialer Walzerkomponist und Virtuos, den wir um so mehr lieb haben, weil er nichts anderes sein will." Und der tatsächliche Erfolg gab ihr recht. Nach Strauß kehrte auch Labitzky mit seiner Kapelle in Leipzig ein, und schon 1846 erschien wieder ein neuer

[1]) A. M. Z. 1846, Nr. 27 (Nekrolog).
[2]) N. Z. f. M. 1846, I, Nr. 50; Signale 1847, Nr. 26 u. 32.

[1]) A. M. Z. 1846, Nr. 27.
[2]) N. Z. f. M. 1836, II, Nr. 11.

Walzerkönig in Leipzig: Jos. Gungl. „Diese Walzer und Polkas fließen wie glühende Lava durch die Adern . . Alles ein Feuer, ein Leben, eine Präzision ohne Gleichen“, schwärmt der entzückte Referent der Signale.[1]) Man sieht also, daß sich in jenen Jahren diese auf die Nerven gehende, prickelnde Tanzmusik als leicht zerstreuende Kunst in der Gunst des Publikums festsetzte, eine Schrittmacherin unseres heutigen Operettenwesens.

Wie die Gartenkonzerte weiterhin blühten, bezeugt eine Stelle in Diezmanns „Leipzig“ 1856: „Diesen Concerten im Freien ist namentlich an Sonntagen fast gar nicht auszuweichen, so daß diejenigen, welche einen Restaurationsgarten besuchen wollen, ohne Musik zu hören, weit und breit um die Stadt herum kaum einen Platz der Art finden.“ Aber es gab wohl auch schwerlich jemand, der nicht hören wollte. Hielt es doch die Theaterdirektion für nötig, als ihr Orchester 1847 einmal abends anderweit beschäftigt war, in einer Anzeige des Tageblatts (zitiert von Dörffel) öffentlich um „gefällige Nachsicht“ zu bitten, daß die übliche Musik in den Zwischenakten nicht stattfinden könne!

So waren also die Impulse eines neuen Seelenlebens deutlich spürbar im Bereich der niedern Musik. Läßt sich dasselbe für die höhere Musik sagen?

Ob sich dasselbe auch für die höhere Musik sagen läßt, darüber wird ein späterer Artikel Aufschluß geben.

[1]) Nr. 12.

## Lachen und Weinen in der Musik.

Von **Franz Dubitzky.**

I.

„Musik ist die größte Malerin von Seelenzuständen“ und die allerschlechteste für materielle Gegenstände“, sagt der Musikgelehrte August Wilhelm Ambros (1816—76). Unsere „Seelenzustände“ bewegen sich auf der Linie der Freude oder des Schmerzes, des Lachens oder des Weinens. „Das Wort soll im Ton zur vollen Blüte aufbrechen“, verlangt Robert Franz, der Meister des Liedes — und Ferdinand Hiller erklärt: „Die Verbindung zwischen Wort und Ton ist sicherlich so alt als die Menschheit . . . Für die Äußerungen des Schmerzes und der Freude Töne zu suchen, lag dem menschlichen Gemüte ebenso nahe als der menschlichen Kehle, dem konkreten Inhalt der Worte gesellte der Gesang den erhöhten Ausdruck der Stimmung.“ *Orazio Vecchi* (1550—1605) komponierte Vokalsätze mit durch Bezeichnungen wie L'humor allegro (Frohsinn), L'humor grave (Ernst), L'humor melancolico (Trübsinn), L'humor dolente (Trauer), L'humor affettuoso usw. festumgrenztem Charakter. Hochberühmt ist *Händels* 1740 entstandenes Chorwerk „Frohsinn, Schwermut und Mäßigung“ („L'allegro, il pensieroso ed il moderato“, genau übersetzt: „Der Fröhliche, der Gedankenvolle und der Mäßige“).

Freude und Schmerz, Lachen und Weinen: Dur und Moll. Eng beieinander begegnen wir den feindlichen Geschwistern, der Freude und dem Leide, der Dur- und Molltonart in einer Arie aus *Mozarts* Oper „Figaros Hochzeit“.

(Siehe nebenstehendes Notenbeispiel.)

Mehr als hundert Jahre zuvor schrieb *Carissimi* (geb. etwa 1604, † 1674) eine ähnliche, die Gegensätze scharf betonende Komposition; dem Lachen in Dur schließt sich dort das Weinen in Moll an. Mozart respektiert in seiner Arie die Intervallfolge, er wandelt die Durmelodie (Orchesterzwischenspiel



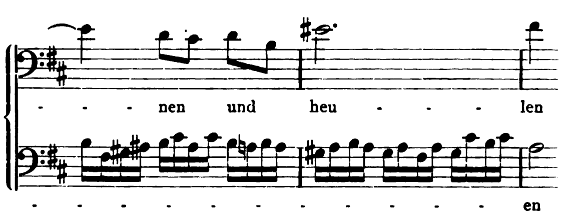

und Gesangstöne) einzig durch Aufhebung des freudvollen Kreuzes (♯) und Einführung zweier leidvoller Bee (b, es) in eine leidvolle Mollmelodie; Carissimi verfährt zwar nicht so „pietätvoll“, die Verwandtschaft mit der lachenden Durmelodie verleugnet die weinende Mollmelodie jedoch auch bei ihm keineswegs, man vergleiche z. B. die Molltakte 1 und 3 mit den Durtakten 1 und 3, der „weinende“ Baß folgt überdies fast genau dem Wege des „lachenden“ Basses:






Nicht unverletzlich ist das Gesetz des Lachens in Dur; nordische, exotische, wilde Völker geben ihrer Freude, ihrem Lachen gern in Molltönen Ausdruck. Aber auch Meister *Bach* weicht gelegentlich vom altgewohnten Pfade ab. In seiner Kantate „Ihr werdet weinen und heulen, aber die Welt wird sich freuen" verbindet er die beiden Gegensätze; ein Teil des Chores singt: „Ihr werdet weinen und heulen", während die andern verkünden: „Aber die Welt wird sich freuen". Das gleichzeitige Auftreten von Dur- und Mollvorzeichnung, wie wir es in modernsten Opern erleben, war zu des großen Thomaskantors Zeiten noch unbekannt; Bach mußte sich also für ein einziges Tongeschlecht entscheiden. Er wählte Moll, die Tonart des Weinens; der „Freude" wurde er durch lebhafte Bewegung, durch freudige Sechzehntel gerecht.




Unser Dur- und Mollsystem existierte in den Zeiten der alten Griechen noch nicht, Tonarten des Lachens und Weinens gab es trotzdem; bei *Plato* finden wir die Stelle: „... Lasse mir also diese zwei Tonarten, die eine gewaltig, die andere gemächlich, welche am besten die Stimmung der Glücklichen und Unglücklichen wiedergeben." Die Tonart der „Glücklichen", der Freude, war die dorische (e f g a h c d e), die phrygische Tonart (d e f g a h c d) diente den „Unglücklichen", dem Schmerze. Besonders „freudig" mutet uns die dorische Tonleiter ob ihres Anfanges, der klagenden Halbstufe e-f, nicht an. Einen Mollton gewahren wir auch (man möge mir den kühnen Sprung von dem alten Herrn Plato nach — Bayreuth verzeihen) in einer „Lach"-Stelle aus *Wagners* „Walküre":

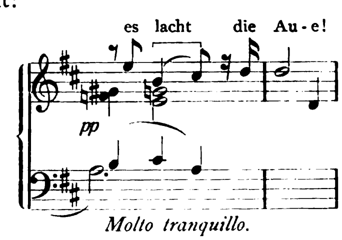



Da es sich hier um ein Lachen in der „Not", um einen den Schmerz, den Tod Siegmunds, des Geliebten, nicht vergessen machenden Sonnenstrahl handelt, erklärt sich der Mollakkord (kleiner Nonenakkord), das „umflorte" Lachen leicht. Das entgegengesetzte und doch verwandte Bild zeigt der dritte Takt; dem „Leiden" ziemte nach guter Sitte ein Mollakkord. Der leidenden Sieglinde leuchtet jedoch die Zukunft: Jungsiegfrieds Gestalt; die Freude drängt einen Augenblick das Leid zurück, der glückesvolle große Nonenakkord erhellt die „Leiden".

In *Karl Bleyles* Chorwerk „Lernt lachen" vermissen wir die „lachenden Akkorde nicht. Freude und Lachen ist z. B. dem ersten Takte des nachstehenden Zitates zu eigen:




Den „lachenden" Nonenakkord bietet der „Parsifal"-Takt:




Wir haben es an dieser Stelle mit einem ruhigen, stillen Lachen zur tun, was aber *Wagner* nicht hinderte, zur lebensvollen, naturgetreuen Wiedergabe des „Lachens" der ersten Silbe dieses Wortes statt einer langgehaltenen, ruhigen Note zwei minder rastende Noten zu verleihen. Je lebendiger das Lachen, desto mehr Töne spendet gewöhnlich der Komponist dem Worte. Von hohem Nutzen wird ihm in solchen Fällen der Triller. Den Beginn des Trillers zeigt das letzte Notenbeispiel: h-cis. Einige weitere „lachende" Sekunden und Vorschläge seien hier vermerkt:



Walküre.




Rheingold.




In diesen Zitaten sind die „lachenden" Töne der ersten Silbe des Lachens zuerteilt, mitunter zeigt die zweite, unbetonte Silbe „chen" die charakteristischen Lach-Merkmale:

Siegfried.




Lustiger, fröhlicher, lebendiger wird das „musikalische" Lachen, wenn statt des einen Vorschlags deren zwei zur Stelle sind (im nachstehenden „Rheingold"-Takt haben wir den Vorschlag und Vorhalt).

Parsifal. Rheingold.




Dem Triller nähern wir uns in einer lachenden Ariette aus der Oper „Orontea" von *Francesco Cirillo*, deren erste Aufführung 1654 in Neapel stattfand; dort erklärt Tibrino: „Ich verliebe mich nicht mehr, ich lache darüber" — und der Komponist notiert:




Den jauchzenden, lachenden Triller enthalten die folgenden Takte:

Götterdämmerung.




Walküre.




Häufig erscheint der lachende Triller in der Begleitung:

Scheinpflug (Frühling).




Siegfried.




# Lose Blätter.

## Das Bach-Fest in Insterburg.

Von Dr. mus. J. H. Wallfisch-Insterburg.

Der Oratorien-Verein (Dirigent: Kgl. Musikdirektor *Franz Notz*) veranstaltete am 30. und 31. März ein Bach-Fest. Der erste Tag bezw. Abend brachte die Johannespassion. Die Sopranpartie wurde von Fräulein *Elisabeth Ohlhoff*-Berlin mit gehaltvollem Organ und würdig-warmem Vortrag durchgeführt in der von Flötengängen umrankten Arie „Ich folge dir gleichfalls" und in der an die hohe Lage grofse Anforderungen stellenden Arie „Zerfliefse mein Herze", in der Holzbläser und Cello angenehm auffallen. Frau *Paula Weinbaum*-Berlin singt mit echtem, kompaktem Alt und lebendiger Gestaltung. Fräulein *Bertha Schulemann*-Insterburg führte die Cembalo-Partie auf dem Flügel fachmännisch durch. Der Tenorist *Paul Tödten*-Duisburg wird stets ein trefflicher Evangelist sein, aber kaum mehr. Die vielen Prosaworte rezitiert er in sinngemäfser Psalmodie. Ergreifend klang das „weinete bitterlich" Petri, richtig gemalt dessen Arie „Ach, mein Sinn", sein weinendes „meiner Missetat" und dann das „verleugnet" in dieser ganzen Selbstanklage. Tödtens Stimme ist von bescheidenem Tongehalt und Charakter, doch stehen ihr die Kopftöne recht gewandt zur Verfügung. *Hermann Weifsenborn*-Berlin besitzt einen ausgiebigen Bafs und trägt textgemäfs recht wirkungsvoll vor. Die Koloraturen gelangen all diesen singenden Herrschaften gut und einwandsfrei. Kgl. Musikdirektor *Alex. Johow*-Memel entledigte sich gesanglich zwei kleiner Partien, Petrus und Pilatus, und der Harmoniumbegleitung streng im Rahmen des Ganzen vollwertig und angemessen. Die Infanteriekapelle, Obermusikmeister *Hefsler* am ersten Geigenpult, verstärkt durch leistungsfähige Vereinsmitglieder, hatte wahrlich keine leichte Aufgabe zu lösen; und sie tat es sehr anerkennenswert unter

*Notzs* sicherer, gediegener Leitung. Und der gemischte Chor —?! Eine Riesenaufgabe ist ihm zugeteilt. Man bedenke die Bachsche Polyphonie — welche Anforderungen sie tonisch und rhythmisch stellt, die Unzahl der Feinheiten in den Einsätzen usw. und die Massen-Koloraturen. Dazu kommt dann noch das dynamische Moment zwecks Klarstellung der Stimmführung für den Hörer und Anpassung an den In- und Gehalt des Gegenstandes —! Da kann man bei solchem Gelingen nur voll des Lobes sein! Das war alles so lebenswahr, so deutlich, so packend — so innig auch und zart, so einheitlich. *Notz*, dem Lehrer und Leiter des Ganzen, ist es herrlich gelungen, die „vielen Köpfe mit den vielen Sinnen" unter einen Hut, und zwar den seinigen, zu bringen, so dafs sie mit seinem Geiste auffafsten und seinem Herzen empfanden. Und da war alles korrekt, wahr, wirkungsvoll! —

Der zweite Festtag, Sonntag 1/25 Uhr, bewegte sich als „Grofse Kammermusik" teilweise in freieren Bahnen. Zu den bereits genannten Solisten gesellte sich Frau Geheimrat *Elisabeth Ziese*-Elbing, eine Pianistin von Bedeutung. In dem Klavierkonzert Dmoll Nr. 1 (Allegro, Adagio, Allegro), im Präludium und Fuge Amoll und einer Zugabe entwickelte sie durch grofse, saubere Technik, bestimmten, entsprechend variierten Anschlag, deutliche Stimmführung und bedeutungsvollen Vortrag ein kerngesundes Spiel, was bei Bach viel erfordert, viel sagen will, auch in bezug auf die Leistung des Gedächtnisses. In der Streichorchesterbegleitung genannten Klavierkonzertes interessierten u. a. die Stellen mit dem Flötenterzett, wie auch in anderen, d. h. Gesangsstücken die uns ungewohnte Besetzung in der Begleitung. In dem dritten Brandenburgischen Konzert Gdur für Streichorchester und Cembalo tritt letzteres weniger solistisch hervor. Fräulein *Bertha Schulemann*-Insterburg führte diese Partie auf dem Flügel gut durch. Es sangen Fräulein *Ohlhoff* und Frau *Weinbaum* das Duett „Jesu, der du meine Seele" aus der Kantate Nr. 78, Frau *Weinbaum* — das bekannte „Mein gläubiges Herze frohlocke" und, hervorragend schön, das herrliche „Willst du dein Herz mir schenken". Herr *Tödten* sang tragikomische „Erbauliche Gedanken eines Tabakrauchers" und drei harmlos-lustige Arietten aus der weltlichen (Bauern-) Kantate. Hier kam es (ihm) mehr auf Text und Vortrag an. Der Beifall galt mehr der viele erfrischenden Eigenart der Stücke, als der stimmlichen Leistung. Dasselbe gilt der Schlufsnummer, der burlesken Kaffee-Kantate für Sopran, Tenor und Bafs (Flöte, Streichorchester und Cembalo). Die bereits genannten Herrschaften nahmen, zum Teil erklärlicherweise, die Intonation etwas gemütlich, leicht geschürzt, und liefsen durch antippendes Markieren den Hörer hier und da über Ton und Intervallenverhältnis im Unklaren. Doch — es galt ja, auch den lebensfrohen, lachenden, scherzenden Bach zu interpretieren. Aber — er ist auch hier im Grunde genommen derselbe. Das soeben gesungene „Die Katze läfst das Mausen nicht" („Die Jungfern bleiben Coffeeschwestern") gilt musikalisch von dem gewaltigen Kontrapunktisten und Polyphoniker J. S. Bach. Auch seiner leichtbeschwingten, frohgelaunten Muse legt der seiner musikalischen Persönlichkeit grundwesenhafte strenge Stil Zügel und Fesseln an, oder, richtiger gesagt, es kann und will nicht zum rechten, vollen Durchbruch durch die Schranken der Individualität kommen. Aus seiner Haut kann eben auch ein Bach nicht fahren. Die Ufer des Originals „Bach" sind zu ent- und unterscheidend hoch, um überschritten zu werden. Nur in dem obengenannten Liede „Willst du dein Herz mir schenken" tritt J. S. Bach zu sehr in seiner Eigenart in Gegensatz, dafs man (etwaige andere Gründe sind mir nicht bekannt) die Autorschaft dieses Liedes *Friedemann* Bach zuzuschreiben geneigt ist. In der Tat — hier erreicht Bach die äufserste Möglichkeits-Peripherie seiner Erfindungskunst, Fantasie, seines Stils, und die gerade ihm naturgemäfse Schranke trug hier günstig zu einer Melodik bei, die einschliefslich der sonstigen Faktoren ein herrliches Lied zeitigte, das auf den ersten „Blick" etwas „weit vom Stamme gefallen" zu sein scheint, aber, psychologisch einleuchtend, seinen Ursprung nicht verleugnet. Hier gilt, nicht im boshaften Sinne, das Wort von dem blinden Huhn und dem Weizenkorn. Aber, wie gesagt, in der Originalität liegt die Kraft. So auch bei Bach, dem Meister der strengen Form. Starke Speise bot dieses Bach-Fest. Nur für wenige war es ein Genufs — keiner im modernen Sinne. Eine ernste Studie war es, für die wir dem Oratorien-Verein danken dürfen. Hier mufste der kunstverständige Hörer ebenso aktiv sein, wie die Mitwirkenden. Bach wurde uns näher gerückt. Wir hörten gewissermafsen seine musikalische Biographie in grofsen Linien. In teils unerklärlicher Einigung von Mitwirkenden verschiedenster Richtung zog in Wort- und verklärender, vertiefender Tonsprache lebenswahr, gewaltig, ergreifend das Leiden jenes Schlichten, der die Weltgeschichte halbiert hat, vor dem sinnenden Geistesauge, dem mittönenden Herzen des gutwilligen Hörers vorüber. Und wenn sich ein singendes oder hörendes Ich in menschlicher Begeisterung unwillkürlich erschlossen, so mag es hier und da zu lebenzeugender, göttlicher Begeistung gekommen sein. Dann haben ihre eigentliche und höchste Mission erfüllt: die Tonkunst, Meister Bach und — der Insterburger Oratorienverein, *Notz* an dessen Spitze.

### „Aus dem Kreise Wieck-Schumann."

Herausgegeben von Marie Wieck.

Eine Veteranin der Tonkunst ergriff das Wort! — *Marie Wieck*, deren 80. Geburtstag das musikalische Dresden unlängst beging, schrieb ihre Erinnerungen nieder und liefs sie im Verlag von E. Pierson-Dresden erscheinen.[1]) Die würdige Tochter Friedrich Wiecks, des Altmeisters unter denen, die einst die moderne Klavierpädagogik ins Leben riefen, ragt in unsere Zeit hinein als eine letzte Vertreterin des Zeitalters Robert Schumanns. Gleich ihrem Vater, dem Verfasser der kernigen „Musikalischen Bauernsprüche", im vollen, aber guten Sinne ein „Original", verkörpert sich in ihr noch eine Zeit, die der Ausbildung und Entwicklung ausgesprochener Charaktere eine ungleich günstigere war, als es die unsere mit ihrem marklosen Subjektivismus einer- und ihrem Persönlichkeitskultus anderseits ist. Wie Marie Wieck in ihren Aufzeichnungen gegen die neuzeitliche Jugenderziehung loseifert, das dünkt uns bezeichnend für ihre ganze Wesens- und Sinnesart. Da rechnet sie auch scharf ab mit unserem musikalischen Unterrichtswesen, mit der „Massenaufnahme von Schülern ohne Rücksicht auf Talent", mit den „grofsartigen Vor-

[1]) Vergl. hierzu den Artikel „Ein Lieblingslied Robert Schumanns" in Nr. 12, Jahrg. XIII, 1908/09.

führungen der Schüler in öffentlichen Sälen, wo sie tosenden Beifall einheimsten". Tempora mutantur. „Es bildet ein Talent sich in der Stille", hiefs es früher. Oder gelten solche Worte für die Gegenwart nicht mehr? Bei „Väterchen Wieck" war es noch in Kraft. Wie hübsch uns Marie Wieck erzählt, wie sorgfältig und frei von jedem „Drill" sie und Clara unterrichtet wurden. Auch Berthold Litzmann läfst, das sei hier eingeschaltet, dem Pädagogen Wieck in seinem Clara Schumann gewidmeten Werk alle Gerechtigkeit widerfahren. Im übrigen natürlich wenden sich Marie Wiecks Aufzeichnungen vielfach gerade gegen Litzmann. Man wird es der Tochter nicht verargen können, wenn sie das Andenken ihres Vaters hochhält und ihn gegen mancherlei unziemliche und wohl auch unbegründete Beschuldigung verteidigen möchte. Der Fall „Schumann-Wieck" ist im Grunde genommen durchaus nicht so ohne Analoga, wenn auch hier gerade zwei besondere Hartköpfe aneinander gerieten. Aber ob es sich für die Nachkommen ziemt, über die Irrtümer der Väter in allzu strenger Weise zu Gericht zu sitzen, das möchte man füglich bezweifeln. Jedenfalls darf der alte Wieck für sich in Anspruch nehmen, in Wahrnehmung berechtigter Interessen gehandelt zu haben, nämlich der seines Kindes. Marie Wieck schreibt ganz richtig zur Sache: „Wenn der Vater hätte vorausgesehen, dafs der Charakter seiner Tochter sich mit 19 Jahren so grofsartig gestalten würde, dafs sie als verheiratete Frau alle Geldsorgen, alle Leiden und damit verbundenen Launen Schumanns hinter sich werfen, ihre Konzertkarriere mit Freudigkeit unterbrechen und fortwährende Kindersorgen ertragen würde, so hätte Wieck gewiefs seine Einwilligung gegeben, wie andere Väter, die gern ihren Töchtern Männer verschaffen." „Die Ehe", fährt sie fort, „hätte dann nicht erkämpft werden müssen und herber Schmerz wäre Vater und Tochter erspart geblieben." Ein weiterer Zweck, den Marie Wieck mit ihren Veröffentlichungen verfolgt, ist der, den Nachweis zu führen, dafs „der zerrissene Faden" zwischen Vater und Kind (Clara) bald wieder angeknüpft wurde, und das kann sie ja durch Veröffentlichung von Briefen genugsam erhärten. Dabei wird dann gelegentlich auch das Verhältnis der beiden Schwestern, Clara und Marie, beleuchtet. Wir lesen einmal (datiert Scheveningen, 26. August 1852), wie Clara an den Vater schreibt: „Jeder Tag, den ihr uns Marie lafst, macht sie uns lieber, denn sie hat wirklich einen vortrefflichen, liebenswürdigen Charakter und, soll ich es gestehen, so ist sie mir als Künstlerin doppelt lieb und wert, als sie fern von jeder Eitelkeit und Arroganz ist." Doch genug von dem Thema eines literarisch über die Gebühr aufgebauschten Familienzwists, dem, wie gesagt, bei einigen Nachforschungen manche nur nicht so belichtete und beleuchtete analoge Fälle zur Seite gestellt werden könnten. Aber wieviel des Interessanten bietet die Veröffentlichung noch! Ein Stück Zeitgeschichte lassen sie wieder aufleben. Die Gestalt des geistvollen Karl Banck taucht vor uns auf, der als Kritiker, Komponist und Musikgelehrter sich bleibende Anerkennung erwarb, einer der Besten im Kreise der „Davidsbündler". Dann lernen wir Ernestine v. Fricken, Schumanns Jugendliebe, sogar im Bilde kennen, und im „alten Wieck" wieder wird ein ganzes Stück Dresdner Musikgeschichte lebendig. Aber wieviel hat uns Marie Wieck auch von sich zu erzählen! Beinahe alle Gröfsen ihrer Zeit hat sie, die Schwägerin Schumanns, kennen gelernt. Brahms hörte von ihr im Jahre 1869 in Baden-Baden das Emoll-Konzert von Chopin; er machte ihr „die galante Bemerkung, dafs er sich gefreut haben würde, wenn sie im letzten Satz wenigstens einmal bei den wiederkehrenden Sprüngen daneben gegriffen hätte". „Im vorhergehenden Jahre", erzählt sie weiter, „als ich mich auch bei Klara aufhielt, war er so liebenswürdig, sich in mein Album mit einer Eingebung einzutragen, welche die Überschrift trägt: ‚Frei nach Schumann'. Das kleine Stück fängt in Fismoll an und endet in Fisdur und ist gleichmäfsigen, träumerischen Charakters". Dort, in Baden-Baden traf Marie Wieck zusammen mit: Pauline Viardot-Garcia, Theodor Kirchner, Moscheles, Joachim, Stockhausen u. a. m. Moscheles schrieb ihr, als er einmal neben ihr in der Laube des Gärtchens der Villa safs, schnell ein Albumblatt, auf dem er die waldigen Hügel des Lichtentals, die plätschernde Oos und die gemütliche Schumannsche Laube in Noten darstellte. Es war ihre eigene erfolgreiche künstlerische Laufbahn, die Marie Wieck dann immer von neuem mit den Gröfsen der Zeit bekannt werden liefs. Ihre kostbare Autographensammlung weist Dedikationen von Vieuxtemps, dem berühmten Geiger, von Rossini, von Edward Grieg, Verdi u. a. m. auf; denn man mufs sich vergegenwärtigen, dafs Marie als Pianistin Clara Schumanns würdige Schwester war, dafs ihr Name in London so guten Klang hatte, wie in Christiania und Stockholm, dafs man ihn in Italien kannte und schätzte. Wie hübsch sie von ihrem Besuch bei Verdi in Palazzo Doria in Genua plaudert. Auf dem Notenpulte des Erard-Flügels fand sie bei ihm Präludien und Fugen von Bach aufgeschlagen, „als hätte er sie soeben gespielt". Sie trug ihm die Dmoll-Romanze und „Des Abends" von Schumann vor. Also, schier unerschöpflich reich ist der Inhalt des stattlichen Bandes und die Zwanglosigkeit in der Anordnung des Stoffes, die diesen nicht immer übersichtlich scheinen läfst, nimmt man gern in den Kauf für die Originalität der Persönlichkeit, die in seiner Darstellung sich widerspiegelt. Nur ungern nimmt man zum Schlufs Abschied von der Verfasserin, nachdem man noch erfahren, wie sie ihren Lebensabend verbringt. Die „Schwedische Villa" freilich, das originalechte Schwedische Landhaus, in dem als C. M. v. Webers Sommeraufenthalt berühmten Elbedörfchen Hosterwitz, ist von ihr, wie sie selbst schreibt, „leider" in die Umgebung von Berlin verkauft worden. Aber der Treffpunkt für zahlreiche in- und ausländische Musiker und Musikfreunde ist Marie Wiecks Heim, in der Fürstenstrafse in Dresden gelegen, geblieben. Dort empfängt sie als liebenswürdige Wirtin die Gäste, und Auserwählte haben den Genufs, sie noch spielen zu hören; denn in ungewöhnlicher geistiger und körperlicher Frische und von der gütigen Mutter Natur mit einem Frohsinn gesegnet, der sie selbst ein schweres Augenleiden geduldig und ohne Murren ertragen läfst, überschritt sie das achtzigste Lebensjahr, und mit fester Hand konnte sie folgende Schlufszeilen unter ihre Aufzeichnungen setzen: „Ich aber wünsche jedem ein so harmonisches Leben, wie es mir bis jetzt zu führen beschieden war, wofür ich dem Schicksal nicht dankbar genug sein kann!" Eine gesegnete Natur, ein gesegnetes Leben! — Marie Wiecks Name wird unvergessen bleiben, wenn man von dem Kreise derer „um Robert Schumann" spricht. Prof. O. Schmid, Dresden.

---

# Monatliche Rundschau.

**Berlin**, 12. April. Die letzten Wochen brachten uns einige neue Opern, von denen aber keine auf längeres Bühnenleben rechnen darf. Im Königlichen Opernhause erschien: „Der Traum" von *J. G. Mraczek*, der, soviel ich weifs, bisher Orchestergeiger am Theater in Graz war. Das Textbuch hat er sich selbst durch Kürzung des bekannten — und überschätzten — Grillparzerschen Dramas: „Der Traum ein Leben" hergestellt. Die vierfüfsigen Trochäen der Dichtung sind einer Vertonung nicht günstig, und der Umstand, dafs diese halb in der wirklichen, halb in der Traumwelt spielt, dafs ferner die Rollen beider Teile von denselben Personen dargestellt werden, ist es ebensowenig. Darf nun die Musik der einen Hälfte gleichen Charakters, wie die der andern sein? Die Oper wurde in Weimar bereits gegeben, ohne sich halten zu können. Eine andere, auf dasselbe Schauspiel komponierte, von F. Mickorey (in Dessau aufgeführt) blieb auch ohne anderen als einen Lokalerfolg. — *Mraczek* versteht das Orchester zu behandeln, weifs auch die Singstimmen mit Geschick zu führen, und so gefällt es wohl, wie er musikalisch zu uns spricht, aber was er zu sagen hat, ist entweder nicht von Belang, oder es ist das, was schon andere sagten. Im Schlufsakte erst gelangt seine sinfonische Musik zu breiterer Melodik und zu selbständigerem, mehr dramatischem Ausdrucke, so dafs man auf ein etwa noch folgendes Bühnenwerk von ihm Hoffnung setzen darf. Die Aufführung war wirksam inszeniert, und als Darsteller erwarben sich die Herren *Berger* (Rustan), *Bischoff* (Zanga) und *Knüpfer* (Massud) Lob. Doch die Vertreterin der Mirza, Frau *Kurt*, wie sehr auch ihr Gesang sonst gelobt wird, machte mich wieder durch ihren geprefsten Ton nervös. — Die Kurfürstenoper hatte abermals fehlgegriffen, als sie sich das („Musiklustspiel" genannte) Stück „Der Fünfuhrtee" aneignete, dessen gewöhnlicher und unangenehmer Text von *W. Wolters* stammt, und dessen Komponist *Th. Blumer* ist. Man hätte es ruhig als Operette bezeichnen sollen. Wäre diese nur gut gewesen! Doch die Handlung ist schwach — ein paar Couplets sind sogar gemein — die Musik — wenn sie auch Talent verrät — stillos, oft auch unbeholfen. Der Walzer und der Marsch stehen neben dem Versuche zu einem grofsen Opernensemble. Wenn es wahr ist, dafs vierzig gröfsere Theater dies Machwerk angenommen und zum Teil schon gegeben haben, so zeugt das nur von dem weitverbreiteten Ungeschmack des heutigen Publikums. Das nur verstehe ich nicht, dafs auch ernsthafte Kritiker es loben oder doch anerkennen können. Da singen z. B. zwei vornehme Damen ein Couplet. Die eine erzählt darin: „Meine Wäscherin hatte mir ein Hemd gestohlen; das Gericht liefs mich als Zeugin holen. Und zeugen müssen so vor Gericht ist so schmerzlich, als wenn man ein Baby kriegt." Die andere Dame singt dann etwas ähnliches mit demselben Kehrreim! Ein Sekundaner, den man mit der Drohung ängstigen will, dafs seine nächtliche Zusammenkunft mit einem jungen Mädchen im geheimen Kabinett bekannt werden würde, sagt unverfroren: „Da werde ich mich schon frech herauslügen." Und dergleichen mehr. Darüber lacht das Publikum, und was schlimmer ist, ein grofser Teil der Kritik hat kein Wort des Tadels solchem Unfug gegenüber und findet wohl dergleichen noch komisch. Dann wundert man sich, dafs unsere Jugend heutzutage so pietätlos und leichtfertig ist, keine Ideale mehr hat und keine Autoritäten anerkennen will! — Die Komische Oper brachte als Neuheit „Die Hexe" von *Rich. Jäger.* Auch sie erwies sich als richtige Operette. Da begegnet man wieder den alten Geschichten: Walzern und Polkas, denen ein Text unterlegt ist. Nebeneinander gestellt, plätschern sie lustig — „wie ein Bächlein über Wiesen" sagt der Bürgermeister von Saardam — dahin. Man mufs schon mehr als genügsam sein, um ein solches hohles Bühnenwerk an sich vorübergehen lassen zu können, ohne sich zu ärgern oder — einzuschlafen. Ich freilich wählte einen dritten Weg, den zur Tür nach dem ersten Akte. — Die Zeit der Offenbach-Operette war doch eine bessere. Daran gemahnte mich jetzt eben eine Aufführung der „Schönen Helena" im Theater des Westens. Welch' eine prächtige Musik ist doch das und ein wie geistreiches jetzt freilich etwas veraltetes) Textbuch! Dafs die Darsteller den rechten Stil nicht mehr besitzen — die „Lustige Witwe" mit ihrer Sippschaft trägt mit Schuld daran — wäre noch nicht das Schlimmste, aber die Bearbeitung und Inszenierung des Werkes durch den berühmten Regisseur Professor *Reinhardt* hat aus der Opernparodie eine Opernposse gemacht und die Musik in den Hintergrund gedrängt, die *Oskar Fried* nicht in ihrer Wirksamkeit herauszubringen verstand. — Mit der Komischen Oper aber habe ich mich nun nicht mehr zu beschäftigen. Wie stolz fing sie an! Und manches Wertvolle brachte sie auch anfangs. Doch mehr und mehr ging es abwärts mit ihr. Seit Ostern ist sie nun in die Reihe der Possentheater getreten. Das ist im Verlaufe eines Jahres das zweite zugrunde gegangene Opernunternehmen. Es würde nicht überraschen, wenn bald ein drittes dazu käme.

Wie es nach starkem Regen noch lange von den Dächern tropft, so ist es auch mit der Musik noch nicht zu Ende, obschon die Konzertflut sich verlaufen hat und Ostern vorüber ist. Gar mancher schaffende und ausübende Künstler hat noch etwas auf dem Herzen, das er mitteilen möchte, und so schliefsen sich die Musiksäle zunächst noch nicht. Gar viel hörten wir im Verlaufe des letzten Konzertjahres. Auch viel Gutes. Es hätte nun aber gar keinen Zweck, wenn ich berichtete, wie *Rich. Straufs* und *Nikisch* dirigierten, wie *Marteau* und *Ysaye*, *Busoni* und *Sauer* spielten, wie die *Culp* und *Gmeiner* sangen, wie wenig zu Dank uns *Straufs* die cmoll- und wie prächtig *S. v. Hausegger* die dmoll-Sinfonie vorführte. Das alles ist zur Genüge bekannt. Auch über die Wunderkinder will ich nichts sagen, die als Pianisten und Geiger in gröfserer Zahl als sonst auftraten und zum Teil ihre Hörer wirklich in Erstaunen setzten. Werden wirkliche Künstler aus ihnen — selten genug ist das der Fall — so ist's immer noch früh genug, ihnen Kränze zu winden. Nur einige allgemeine Bemerkungen über unsere Aufführungen in der Karwoche und über ein paar Orchesterkonzerte seien mir heute noch gestattet.

Neben der Matthäus-Passion kommt jetzt auch deren ältere Schwester die Johannis-Passion regelmäfsig zur Aufführung. Jene konnte man diesmal an vier, diese an drei Abenden hören. Die Singakademie bot uns eine ihrer Matthäuspassionen in der Garnisonkirche, da ihr eigener Saal die Zahl der Hörfreudigen nicht fafst. In der Theorie mufs man ja die Kirche als den geeigneteren

Ort für Oratorienkonzerte bezeichnen, in der Praxis aber ist es anders. Ich fand z. B. jetzt in der Kirche das Suchen der Menge nach den Nummern der Plätze störend, das Sitzen in Überziehern und Mänteln während dreier Stunden recht unbequem. Und da es geregnet hatte, mufste ich zwischen einem durchnäfsten Mantel und einem tropfenden Regenschirm ausharren. Aufserdem safs ich wie die meisten Hörer mit dem Gesichte dem Altar zugewandt, hatte also die Sänger samt dem Orchester im Rücken. Alle diese Übelstände fallen im Konzertsaale fort, wo wirklich mehr Würde herrscht. Es kommt dazu, dafs manche musikalische Feinheit in dem weiten Gotteshause nicht zu voller Geltung kommt. Es verdeckte z. B. zuweilen die brausende Orgel die strahlenden Geigen. — In mehreren Theatern, die als solche am Karfreitag geschlossen bleiben müssen, gibt es dann Oratorienkonzerte, in denen man den „Messias", die „Schöpfung" usw. hören kann. Meist sind da nur für diesen Tag zusammengestellte Kräfte tätig, und es kommt daher nicht allzuviel Kunst heraus. Verwunderlich ist es, dafs man bei dieser Gelegenheit gar nicht mehr an den „Tod Jesu" denkt, der doch noch vor wenig Jahrzehnten hier so beliebt war und, als historisch wichtig, in Berlin doch nicht ganz vergessen zu werden brauchte. — Weit mehr als bisher trat der Königliche Domchor mit seinen Konzerten hervor. Er ist von seinem jetzigen Leiter Prof. *Rüdel* ausgezeichnet geschult, auf voller Höhe der Leistungsfähigkeit, und der Dirigent, der auch an der Spitze des Opernchors und des Königlichen Opernschulchores steht, kann diese beiden Institute mit jenem bei Konzerten vereinigen, was natürlich ein grofser Vorzug ist. Seine letzte Aufführung aber, die vor acht Tagen stattfand, kann ich des Programmes wegen nicht loben. Sie brachte nur Werke von *Franz Schubert*, und dessen Bedeutung liegt nicht im geistlichen Chorliede. Aufserdem trat vorwiegend der Männer- und der Knabenchor allein auf. Ein Hymnus: „Herr, unser Gott" für achtstimmigen Männerchor und dreizehn Blasinstrumente, wirkte weder inhaltlich noch klanglich recht. Und eins der beiden „Stabat mater" Schuberts für drei Solostimmen mit Chor und Orchester war doch etwas stil- und formlos. — Mit der Herzoglichen Hofkapelle aus Meiningen konzertierte hier der Hofkapellmeister Hofrat Professor Dr. *M. Reger*. Dies Orchester steht nicht mehr auf der Stufe wie einst unter *H. v. Bülow*, kann uns auch nicht mehr soviel bedeuten wie damals. Aber *M. Reger* zeigte sich, besonders in der Eroica, als einsichtiger und umsichtiger, echt musikalischer Dirigent, dessen Persönlichkeit hinter der des Tonsetzers zurücktrat. Alles Suchen nach Effekten lag ihm fern. Er dirigierte feinsinnig. — Auch der General-Musikdirektor *F. Steinbach* gab (mit dem Philharmonischen Orchester) ein Konzert (Schuberts Rosamunden-Musik usw.) und erwarb sich durch die Sorgfalt und Innerlichkeit, womit er alles herausbrachte, lebhafte Teilnahme. — Mit dem Bachvereine aus Leipzig führte Prof. *Straube* in der hiesigen Garnisonkirche die Johannispassion in ausgezeichneter Weise auf. Neben dem Chore erwiesen sich auch die Solosänger als ungemein tüchtig.

Rud. Fiege.

**Dresden.** Ein Rückblick auf die zu Ende gegangene Konzert- und Opernsaison gibt das alte Bild: vieles, aber nicht viel Haftendes hat man gehört. Die Oper entwickelte auch ihre Kräfte durchaus nicht in der Weise, dafs man sie von diesem abschliefsenden Urteil ausnehmen könnte. Erst kamen die „Unstimmigkeiten" zwischen *Schuch* und den leitenden Kreisen. Man erinnert sich, dafs sogar davon die Rede war, der geniale Dirigent werde Dresden verlassen. Nebenbei bemerkt, die Münchner hätten ihn mit offnen Armen aufgenommen. Dann wurde der Friede wieder hergestellt, das tiefer gelegte Orchester wurde wieder höher gelegt — es klang auch wirklich nicht! — und Schuch dirigierte auch wieder. Aber der Unterzeichnete müfste lügen, wenn er behaupten könne, es mache den Eindruck, als wenn der Friede ein vollständiger wäre. Manche der Engagements können unmöglich mit der Zustimmung des artistischen Leiters geschlossen sein. Apropos! Artistischer Leiter! Ja, wer ist denn das hier? Wen soll man verantwortlich machen, wenn nicht alles so ist wie es sein könnte. Man erwäge, dafs es einer sozialdemokratischen (!) Interpellation im Landtag (Finanzdeputation) vorbehalten blieb, es durchzusetzen, dafs Mozarts „Zauberflöte" nach einer länger als zwei Jahre währenden Pause wieder zur Aufführung kam. Wie oft hatte die regierungstreue Presse um eine Berücksichtigung Mozarts im Spielplan gebeten! Als Gründe seiner Zurücksetzung hörte man wohl angeben, es mangle an einigen Kräften für wichtige Rollen. Für den „Don Juan" trifft das zu. Wir haben keine Donna Anna. Die letzte, Frau *v. Falken*, liefs man ziehen, nachdem man sie lange Zeit „kaltgestellt" hatte. Fräulein *Forti* aber, die kam, ist Naturalistin in der Gesangskunst und nebenbei keine Hochdramatische. — Doch wozu in die Einzelheiten gehen. Genug, wir haben in Dresden jetzt einen lavierenden Kurs. Wir haben auch keinen *Burrian* mehr! Enfin, es kommen *Sembach* und *Vogelstrom*, ersterer kehrt von Jean de Reszke aus Paris zurück, letzterer kommt als „neuer Mann". Also hoffen wir das Beste! Die Zeit, über die zu berichten uns heute obliegt, war ziemlich ereignislos. Über ihre Anfänge mag man im Oktoberheft dieses Jahrganges (1911/12) nachlesen. Dort erzählen wir von der Spielzeit im Neustädter Hause in der Zeit vom 7. August bis 10. September. Darauf siedelte die Oper, nach Beendigung des Bühnenumbaus, in das Altstädter Haus über, das, wie erwähnt sein mag, im kommenden Sommer auch in seinem Zuschauerraum renoviert werden soll. Die erste Neuheit, die im alten Heim gegeben wurde, war des alten *Adolphe Adam* dreiaktige komische Oper „Wenn ich König wär". („Si j'étais roi.") Von ihr kannte man bisher nur die hübsche Ouvertüre aus dem Konzertsaal. Aber jetzt hatte das ganze Werk einen überaus freundlichen und noch obendrein nachhaltigen Erfolg. Reicht es auch nicht an den „Postillon von Lonjumeau" (1836) oder die „Nürnberger Puppe" (1852) heran, vor allem gebricht es ihm an stärker hervorstechenden Einzelnummern, so ist es doch textlich und musikalisch allerliebst, belustigend und unterhaltend. In einer Zeit, die ihren Melodiehunger sonst nur in der Operette noch zu stillen vermag, kam diese „Ausgrabung" ganz à propos! Merkwürdig, wie verblafst uns dagegen eine weitere „Ausgrabung" von Adolphe Adam vorkam, das Ballet „Gisella oder die Willis" (1841). D. h. diese ist nicht auf das Konto unserer Opernleitung zu setzen. Dieses Werkchen brachte das Kaiserlich Russische Ballettensemble mit! Es will absolut nicht mehr munden. Die Zeit dieser Romantik ist vorüber. Meyerbeer mit seinem Ballett in „Robert der Teufel" stand Pate bei diesem Kindchen der Muse Terpsichores. Die Willis sind nach slavischer Sage „Bräute, die vor der

Hochzeit starben und im Grabe keine Ruhe finden, sondern um Mitternacht im Mondlicht tanzen und Jünglinge in den Tod locken". Also: Geisterstunde, Kirchhofsmauer, Gazeröckchen, Pirouetten, Entrechats und was noch — nein, das schmeckt nicht mehr! Selbst der grofse Tanzkünstler *Nischinsky* und seine Partnerin *Tamara Karsávina* halfen uns nicht darüber hinweg. Im übrigen aber konnte man sich auch sonst wohl für das russische Ballett begeistern. Wenn man bedenkt, was heute alles für „Tanzkunst" gilt! Von der Nackttänzerei bis zur blofsen Schaukunst mit kunst- und kulturhistorischem Mäntelchen. Auch dieses Moment spielt ja bei den Russen mit hinein, wir bekommen krasse „Sensationspantomimen" zu sehen. Monsieur Fokin, der eigentliche Impresario strebt so etwas an, wie eine Vereinigung des alten französischen Balletts mit der modernen Ausdruckskunst, aber er tut es eben auf der Basis der virtuosen Technik. Ist es nicht ein Nonsens, wenn man sich gegen diese ereifert und verächtlich von Bein-Akrobatik spricht. Mon Dieu, „Akrobatik" ist bei jeder Kunst. Es gibt auch „Violin"- und „Klavier"-„Akrobaten". Aber dieses Beherrschen des rein Technischen ist doch erst die Voraussetzung für die höchste Kunst, die eben ohne „Virtuosität" gar nicht zu denken ist! Also die Kritik konnte manches ästhetische Bedenken gegen einzelnes von den Russen Gebotenes haben, z. B. auch gegen die Verwendung rein musikalischer Kunstwerke zu Tanzzwecken. Nehmen wir z. B. R. Schumanns Carneval Op. 9 an, den eine Reihe verschiedener russischer Komponisten (sic!) instrumentierten, und dessen einzelne Teile als „Szenen" und „Bilder" getanzt wurden. Aber wie entzückend waren diese Szenen und Bilder und wie — buchstäblich bis in die Fufsspitzen musikalisch wurden sie getanzt! Also hinweg mit öder Kunstphilisterei! Das Gastspiel des russischen Balletts war ein Lichtblick in dem vielen grauen Einerlei der Saison! — Nur Weniges noch unterbrach dieses. Davon sei noch die Rede. Das war zunächst die Wiederaufführung der reizenden *Karl v. Kaskel*schen Oper: „Der Gefangene der Zarin", deren zweiter Akt es auf Grund des netten Textes von Rudolf Lothar zu einer kompletten Lustspielwirkung bringt. Mit einer guten Vertreterin der Rolle der Zarin und einem guten stimmlich aushaltenden Spieltenor ist der Erfolg goldsicher. Dann erlebte man noch eine schöne dekorative und kostümliche Neuinszenierung und Neueinstudierung der „Meistersinger" und die Première der „Louise" von Charpentier. Es ist nicht recht ersichtlich, warum man das Werk überhaupt noch gab. Trifft ein Ondit zu, so war die Oper vor ca. 10 Jahren angenommen, aber damals aus begreiflichen Gründen zurückgestellt worden. — Jetzt kam sie zu spät. Die Szenen aus der Bohème (aus dem Pariser Strafsenleben, dem Näherinnenatelier u. a.) sind überholt, vor allem von Puccinis übrigens früher entstandener „Bohème", und die rein äufserlich herangezogene Verherrlichung von Paris fand im Publikum begreiflicherweise keinen Anklang. Blieben die Szenen im Elternhaus, deren anschauliche Realistik anerkannt werden soll, aber die zu breit und behaglich ausgesponnen werden. Möglich, dafs die Oper einen anderen Publikumserfolg gehabt hätte, wenn die Besetzung die früher geplante geblieben wäre. Mit andern Worten: *Burrian* fehlte! Glückliches Wien, du hast ihn weggeschnappt! War er denn wirklich nicht zu halten gewesen? — fragt man hier heute. Jedenfalls Frau *v. d. Osten* allein konnte die „Louise" nicht retten. Seitdem nun haben wir in der Oper wieder stille Zeiten. Pardon, wir vergessen, dafs man die „Zauberflöte" „hervorsuchte", was wir ja schon eingangs erwähnten. Das nächste Mal werden wir vermutlich auch von einer „Figaro"-Aufführung berichten können. Doch nun Schlufs von der Oper und eine kurze Visite bei den Konzerten, deren Hochflut unheimlich war. Aber keine Angst, lieber Leser. Ich greife nur zwei Veranstaltungen heraus, die mir besonders bemerkenswert erscheinen: ein Konzert der „Musikfreunde" unter *Siegfried Wagner* und eine „Jephta"-Aufführung. Siegfried Wagner, ja, was soll man über ihn sagen? Er dirigierte Eigenes und Väterliches. Dafs uns das letztere lieber ist, das zu sagen ist banal. Aber wir meinen, Siegfried könnte Besseres leisten, wenn er sich mehr verinnerlichte und konzentrierte. Seine Sachen tragen den Stempel der Flüchtigkeit. Und der Dirigent? Uns „mottelt" er zu sehr. Wenn Mottl die Tempi verlangsamte, so war etwas Persönliches dabei. Siegfried Wagner gibt sich überhaupt zu indifferent; hat er kein Temperament, oder spielt er den Temperamentlosen? Jedenfalls schaute er drein, als sei ihm, wie man sagt, „alles Wurst". Und doch möchte man Sympathie haben mit Wagners Sohn. Dafs er vom Architekten zum Musiker „umsattelte", um des Bayreuther Erbes walten zu können, das war eine tapfere Siegfriedstat! Nun kommen wir zum „Jephta". Ja, ja, „mehr Händel!" müfste die Losung sein! Wir leben in einer Zeit, in der „Musik" und „Instrumentalmusik" fast synonyme Begriffe sind. Im Lied und im musikalischen Drama dominiert die „Begleitung". Das ausdrucksvollste und ausdruckswärmste aller „Instrumente", die menschliche Stimme, ist in eine Aschenbrödel-Stellung gedrängt. Nun kommt man zu Händel. Man hört die erschütternde Jephta-Trägödie im eigensten Wortsinn aus dem Munde der Sänger, man „erlebt" sie! Dieses prachtvolle dramatische Pathos des stolzen Jephta, sein Sturz von der Höhe des Siegers zum tiefsten Schmerz des trauernden Vaters! Dann Iphis, seine jungfräuliche Tochter, wie lieblich ist sie in ihrer Freude, wie rührend in ihrer frommen Ergebung! „Zurück zur Hochschätzung der menschlichen Stimme als der unmittelbarsten Vermittlerin seelischen Ausdrucks in der Musik"! Das müfste jetzt die Losung sein. Aber freilich günstig ist unsre Zeit noch nicht; denn sie überschätzt das Verstandesmäfsige auf Kosten des Gefühlsmäfsigen. Aber den „seelenvollen Atem der menschlichen Stimme" wieder schätzen und lieben zu lernen, daraufhin könnte immerhin in unserer musikalischen Jugenderziehung gewirkt werden. Die hiesige Aufführung des Jephta war veranstaltet von der Robert Schumannschen Singakademie unter *Karl Pembaur* in der Frauenkirche am Bufstag. *Pinks*-Leipzig sang den Jephta, Frau *Nast* von unserer Hofoper — wundervoll! — die Iphis. Die Bearbeitung von Dr. *Stephani* bewährte sich im allgemeinen; nur einigen Eingriffen in das Werk selber, Ausschaltung seines Schlufschors usw. konnte man sein Plazet nicht geben.

Prof. Otto Schmid.

**Leipzig.** An erster Stelle sei der, die Haus- und Kirchenmusik betreffenden Novitäten der letzten Wochen hier gedacht.

Klavierabende mangelten keineswegs, aber nur einige interessierten durch neue Kompositionen. So spielte *Maria Carreras*, eine Schülerin Giovanni Sgambati, mehrere unter dem Einflusse des Debussysmus stehende klanglich und harmonisch sehr eigenartige „Kirgisische Skizzen" von

Michael Zadora, der technisch ungewöhnlich stark veranlagte, aber seelisch und geistig noch nicht ausgereifte *Friedrich Wilhelm Keitel* einige feine Etüden von Camillo Horn und der nachdichtende *Ignaz Friedman* eine energisch wirkende Passacaglia eigener Faktur, das entzückende Debussysche Stimmungsbild „Soirée dans Granada" und wertvolle Stücke („Weihnachten in Polen") von Fr. Brzezinski mit grofsem Erfolge.

Mannigfache Anregung hinterliefsen auch einige Liederabende. *Julia Hostaters* Darbietungen waren Musterbeispiele reifster Sing- und Sprechtechnik. Wundervoll wufste diese Künstlerin die fein gezogenen musikalischen Linien eines Debussy, Liszt, Saint-Saëns, Duparc u. a. in Kongruenz zu bringen mit dem poetischen Gehalt. *Lotte Kreisler* bot eine Reihe neuer Lieder von Hofft, Bock, Raillard und Langhans dar, deren musikalischer Ertrag freilich gering gewesen sein soll. *Anna Graeve* sang nur selten zu hörende Lieder von Schubert und Brahms, dazu auserwählte Sachen von R. Straufs und Behm. Als sehr tüchtige Sängerin fand *Maria Quell* viel Beifall und in ihrem Konzert zeichnete sich *Clara Schmidt-Guthaus* aus durch die schöne Wiedergabe einer Händelschen Violinsonate und der Lisztschen Moukhanoff-Elegie, die hier wie ein Novum wirkte. *Ebe Colombo* sang mehrere, von O. Lefsmann abermals herausgegebene altfranzösische Chansons, vermochte aber mit dem Vortrag einiger Arien von Cesti, Marcello, Durante u. a. keinesfalls zu begeistern.

In der Kammermusik bekümmerte sich nur das Ševčik-Quartett um neue Kompositionen. So erwies sich Glazunow in seinem A dur-Streichquartett durchaus als Lyriker, dem hier Melodie und Feinheit des Ausdrucks voranstehen. Aufserordentlichen Eindruck machte Hans Pfitzners Cdur-Klavierquintett (mit *Anny Eisele* am Flügel); ein Werk von sehr starker Eigenart in Erfindung und Arbeit, romantisch und von weihevollem Ernst, dabei eine bedeutende Klangwirkung ausstrahlend. — Gemeinschaftlich musizierten *Alexander Schmuller* und *Joseph Malkin* auf neuen, von Dr. van Leeuwer im Haag gebauten Instrumenten, deren Eigentümlichkeit eine besonders helle, der Technik entgegenkommende Klangfarbe ausmacht. Ersterer interpretierte exzellent mehrere schöne Regersche Kompositionen, letzterer, ein trefflicher Cellist, vermittelte Haydns bekanntes Konzert mit schönem Ton aber etwas slawisierender Auffassung sowie mehrere ansprechende und nette Werklein eigener solider Arbeit. — Viel Erfolg hatte der Geiger *Alfred Wittenberg*, der Philipp Rüfers sehr hohe Anforderungen stellendes Dmoll-Konzert hier mit allem Beifall einführte: ein sehr interessantes, im zweiten und dritten Satze vornehmlich dankbares Werk. Die schöne Kantilene des Adagio steht in lebhaftestem Kontrast zu dem leidenschaftlich erregten, gleichsam nach Kampf und Streit auslugenden Eingangssatze, wohingegen im Finale stark anschwellendes Daseinsgefühl frohester Art die Oberhand behält.

Auf dem Gebiete der Kirchenmusik gestaltete sich die Aufführung des Requiem von G. Sgambati durch die Leipziger Singakademie zu einem künstlerischen Ereignis unter *Gustav Wohlgemuths* trefflicher Leitung und hervorragend künstlerischer Anteilnahme des Weimarer Kammersängers Friedrich Strathmann. Die grofs angelegte und höchst bedeutende Komposition steht durchaus unter individualistischem Einflusse. Mit dunkelen Empfindungen, religiösem Bewufstsein und mystischem Erschauen eschatologischer Geschehnisse verbindet sich ein aufserordentlich stark hervortretender dramatischer Zug, der den nur mehr ruhig andeutenden liturgischen Gang stetig unterbricht, ja auf lange Strecken hin völlig aufhebt. Im „Dies irae" stellt sich ein gewaltiger Satz dar, der besonders mittelst geistreicher Verwendung aller modernen orchestralen Errungenschaften die Schrecknisse des jüngsten Tags ausmalt und den musikalischen Ausdruck bis zur letztmöglichen Grenze anspannt. Sgambati bedient sich hier der Farben eines Berlioz, steht aber im übrigen auf dem Boden seines Meisters Liszt. Wunderbar wirken andere gegensätzliche Stimmungen, wie das Recordare, Agnus Dei und Offertorium. Der Chor gab in dieser Aufführung eine in jeder Hinsicht hochstehende Leistung und das Winderstein-Orchester bot dazu die sichere instrumentale Basis.

Im Rahmen des VII. Philharmonischen Konzerts brachte Hofkapellmeister *Richard Hagel* (Braunschweig) mit dem Leipziger Philharmonischen Chor Händels Oratorium „Jephta" in Leipzig zu warm begrüfster Erstaufführung. Dr. Stephani-Eisleben bearbeitete das, seinerzeit unvollendet gebliebene Werk, vereinfachte manches, übersetzte einen grofsen Teil des englischen Textes neu und änderte vor allem den Schlufs, den er mit dem ersten Händelschen Krönungsanthem bildete. Namentlich in den grofsen, ganz wundervoll wirkenden Chören zeigt sich immer wieder dieses Altmeisters ungebrochene Kraft. Als Höhepunkt mufs jene Stelle Geltung haben, da sich der allgemeine Siegesjubel in tiefe Verzweifelung umwandelt, bis sich dann aus aller Bedrückung der Seele die Sentenz befreiend auslöst, was Gott tut, das ist wohlgetan. Dank Streichung mehrerer orchestraler Vorspiele und einiger Arien gewann die prächtig verlaufende Aufführung einen lebhaft dramatischen Charakter. Als Solisten traten *Gertrud Bartsch*, *Bertha Grimm-Mittelmann*, *Otto Lähnemann* und *Hans Spiefs* beifallswert hervor.

Auch in anderen Vereinen beachtete man neue Werke. So brachte Prof. *Friedrich Brandes* im Winterkonzert des Universitätssängervereins zu St. Pauli u. a. interessante Novitäten wie Hegars „Heldenzeit" und Bleyles stimmungsreichen „Harfenklang". Ebenso war Prof. *Hans Sitt* bedacht, im Lehrergesangverein die Namen Huttner, Bleyle, Kögler u. a. aufs neue zu Ehren zu bringen. Der studentische Gesangverein „Arion" (Prof. *Paul Klengel*) hatte mit Hegars „Heldenzeit", Volbachs „Am Siegfriedbrunn n", vier kleineren Chören von Heuberger und drei sehr wirkungsvollen von Georg Göhler schönen Erfolg. Der Universitätskirchenchor (Prof. *Hans Hofmann*) interessierte durch die Wiedergabe des 121. Psalms von Arnold Mendelssohn und des 137. Psalms von Liszt.

Zwei sehr bemerkenswerte Novitäten erschienen im Gewandhause. Lebhaften Beifall hatte Richard Mandls Ouvertüre zu einem Gascognischen Ritterspiel für grofses Orchester. Es ist ein Präludium sehr vornehmer Gattung in lyrisch heiter übertriebener Art. Die Themen sind ebenso geistreich als plastisch geformt, alles ist motivisch aufs zarteste gegliedert und durch die exzellente Instrumentation in scharfe und charakteristische Beleuchtung gesetzt. Der, nirgends feiner Pointen entbehrende Humor, spielt die Hauptrolle. Mandl zeigt in dieser anregenden Komposition starken Klangsinn, nutzt das Orchester klüglich in allen seinen Mitteln aus, bringt jedoch niemals einen Effekt nur um seiner selbst willen. Dem nach allen Seiten hin sich so eifrig entwickelnden Tonleben werden einige sinnig wirkende lyrische Momente gegenübergestellt. Die

emsig schaffende Fantasie gewinnt in bald weit ausgebreiteten, bald eng verschlungenen Tonlinien ein umfängliches Gebiet und so wird auf wirklich lustige Art ein lustiges Ritterstücklein gar unterhaltsam mitgeteilt. In vollendeter Klangschönheit vermittelte Prof. *Arthur Nikisch* diese Ouvertüre wie auch drei, schon vor zwölf Jahren entstandene drei Notturni für grofses Orchester von Claude Debussy, in überaus feinen Farbentönen ausgeführte Klangstudien. Der Tondichter nennt sie, zugleich hier einen kleinen programmatischen Hinweis gebend, Gewölk, Feste, Sirenen. Das mittlere Notturno läfst sich leicht als eine Karnevalsszene deuten. Aber am Schlusse demaskiert sich Freund Hain und nimmt die herzenssieche Pierrette in seine Arme. Unterm Anhören des ersten Stücks gedachte ich Böcklins und der melancholischen Stimmung des Meerschlosses wie der Meervilla. Mit feinem Ohr lauscht Debussy hinein in die Natur und ihr Leben und Weben. Genial gedacht, aber auch total abhängig von der ideal vollendeten Ausführung ist das Sirenen-Notturno, wo die Vox humana gleichsam als koloristischer Faktor zum Orchester hinzutritt. Die Frauenstimmen — leider waren es diesenfalls nicht eben die besten — singen nur langhingezogene Töne, gleichsam all'improviso ein Ritornell. Ohne Zweifel kann das Ganze von märchenhaft schöner Wirkung sein.

Eugen Segnitz.

**München.** Die interessanteste Novität blieb für den Konzert-Verein der „sinfonische Epilog“ zu einer Tragödie von Ernst Boehe, dem einheimischen Komponisten, der mit verhältnismäfsig zahlreichen Aufführungen seiner Werke berücksichtigt wird. Er verdient es auch angesichts seiner kompositionstechnischen Meisterschaft und der Natürlichkeit seiner Schreibweise, der alles leicht, ja fast zu leicht fällt. Der Epilog bedeutete für München selbst keine Neuerscheinung. Felix Mottl gewidmet, war er schon früher in einem Konzert der musikalischen Akademie zu Gehör gekommen, aber man freute sich seiner Schönheiten und seines Glanzes, trotz einiger Längen. Nicht minder vorteilhaft war es, dem neuen Klavierkonzert von W. Braunfels an zwei Orten zu begegnen. Jedenfalls war dies nicht nur angenehm, sondern auch nötig und nützlich, wollte man das schwierige Werk, das instrumental mit sehr starken Mitteln arbeitet, wirklich in sich aufnehmen. Eine Sinfonie von Rachmaninow bot hübsche Unterhaltungsmusik, während bei der neuen Es dur-Sinfonie von Elgar nur die Mache anzuerkennen war und zwar die Mache im allerschematischsten Sinn, die nicht über die Leere und Steifheit der Erfindung zu täuschen vermag. Als gefälliges und ansprechendes Werk nahm man schliefslich die „Sinfonietta“ von Graener auf. Ob ich sie aber nun nenne oder nicht, mit ihr einige Novitäten mehr oder weniger, die man in München allenthalben aufgeführt hat, das bleibt schliefslich gleich. Die Zeit, in der wir gerade leben, ist an Ereignissen auf musikalischem Gebiet nicht reich, und die Gründe dafür habe ich, soweit sie München betreffen, schon bei früherer Gelegenheit angegeben. So hatte man denn seine herzliche Freude am Guten aus älterer Zeit, im Konzert-Verein an der fünften Sinfonie von Bruckner, die Löwe in unübertrefflicher Vollendung wieder vorführte. Eindrucksvoll wirkte auch das Parsifal-Vorspiel im Konzertsaal, wenngleich ich mich mit der an gleicher Stelle angehängten Schlufsszene nicht ohne weiteres abfinden konnte. Solisten wie *R. Pugno*, *Lula Mysz-Gmeiner* oder *Kreisler* spendeten gleichfalls Wertvolles. In einem Volkssinfoniekonzert machte Hofkapellmeister *Prill* die Cmoll-Sinfonie von Hugo Kaun bekannt, in der sehr viel Schönes, Feinsinniges und Ansprechendes zu finden war, ohne dafs man gerade eine starke oder eigenartige Persönlichkeit aus ihr heraushören konnte. Dem Gedächtnis Mottls wurde ein Parsifalabend unter Leitung des Berliner Generalmusikdirektors Dr. *Karl Muck* gewidmet. Der Ertrag des Konzertes, das für München wenigstens auch ein gesellschaftliches Ereignis bildete, kam der neu gegründeten Mottlstiftung zugute, die als Unterstützungsfond für hilfsbedürftige junge Studenten der Musik gedacht ist. Die musikalische Akademie hat einige Konzerte mit fast durchaus klassischen Programmen unter Leitung *Schuchs* zu verzeichnen. Der Lehrergesangverein hatte nach dreijähriger Pause sich mit ihr das „Requiem“ von Berlioz vorgenommen und es dank der mutigen und aufserordentlich energischen Mitarbeit Hofkapellmeister *Röhrs* auch so sicher, dramatisch lebendig zur Geltung gebracht, dafs man einen tatsächlichen Genufs daran hatte. Es war zweifellos seit vielen Jahren die beste Münchener Aufführung. Mit einem interessanten Novitätenabend bereicherte Kapellmeister *Laber* aus Baden-Baden das einheimische Musikleben. Er führte fast ausschliefslich völlig unbekannte moderne Kompositionen auf. Als wertvollste unter ihnen erschien die freilich weniger moderne sinfonische Dichtung „les Djinns“ von César Franck, die für Orchester und Klavier geschrieben ist und unter Mitwirkung der Karlsruher Pianistin *Amelie Klose* vorzüglich gelang. Ein Konzert von Ljapunow und eine Ouvertüre zu „Pyramus und Thisbe“ von Trémisot waren fernerhin beachtenswert. Die ungeheuere Fülle von musikalischen Veranstaltungen machte es mir in diesem Falle unmöglich, das Konzert selbst zu besuchen, und so mufste ich mich auf das verlassen, was mir von fachmännischer Seite berichtet wurde. Wie in allen Grofsstädten kann man es auch in München beobachten, dafs gerade die wichtigen Veranstaltungen oft am gleichen Abend kollidieren. Die Kammermusik steht andauernd im Zeichen Beethovens und Brahmsens. Selbstverständlich sind die beiden Meister auch in den Solistenabenden stark vertreten. Es ist schade, dafs gewisse Unternehmungen, die intimere und speziellere Gattungen des Musizierens verfolgen, im allgemeinen Massenbetrieb der Konzertindustrie verschwinden, wenig beachtet werden, oder selbst untergehen. Sympathisch bleibt die Teilnahme, deren sich Dr. *E. Bodensteins* „Deutsche Vereinigung für alte Musik“ zu erfreuen hat, einer aufsergewöhnlichen Förderung ist die „Münchener Bach-Vereinigung“, die die Matthäuspassion auf das Programm eines Kirchenkonzertes gesetzt hat, verdientermafsen sicher. Weniger Beachtung findet der „Münchener Chorschulverein“, dem es vor allem am Stimmmaterial gebricht, und die vor einigen Jahren gegründete „Madrigal-Vereinigung“. Als neue und beachtenswerte Kammermusikvereinigung hat sich das „Stuttgarter Trio“ der Herren Professoren *Pauer*, *Wendling* und *Saal* vorgestellt. *Hermann Klum* hat eine geschickt gearbeitete Jugendkomposition von Thuille, ein Trio für Klavier, Violine und Viola zum ersten Male an die Öffentlichkeit gebracht, und vieles Beste dankte man auswärtigen Solisten, wie dem Pariser Capetquartett (Beethovenabend), den Sängerinnen *Bellincioni* und *Cahier*, den Violinisten *Kreisler*, *Elman*, *Flesch*, *Manén*, dem neuen spanischen Geiger, und schliefslich Pianisten wie *Rosenthal*, *Teresa Carreno*, *Schnabel*, *Eisenberger*, *Pembaur*, *P. O. Möckel*,

**welch letzterer die vielgespielte Sonate Op. 66 von Cyrill Scott auch bei uns einführte. W. Gloeckner.**

— Am 2. März hörte ich die 8. Sinfonie von *Gustav Mahler* in der Alberthalle zu Leipzig. Chor und Orchester zählten an 1000 Mitwirkende. Diese und die nach Tausenden zählenden Zuhörer bildeten in dem amphitheatralisch gebauten Riesenraume ein glänzendes Bild, durch das die Anwesenden von vornherein in Festesstimmung versetzt wurden. Es war der beste Beweis für die große Wirkung des Werkes, daß sich diese Feststimmung während der Aufführung immer mehr steigerte und am Schlusse zu einem allgemeinen Festjubel wurde. Namentlich der erste Teil des Werkes, die Hymne, dürfte an Großartigkeit kaum zu überbieten sein; der zweite längere Teil scheint sich oft in Einzelheiten zu verlieren, und die Motive sind nicht durchweg ursprünglicher Natur, aber immer versteht es der Komponist, zu interessieren und jede Ermüdung fern zu halten. Und wenn dann der geradezu himmlische Chor: „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis" im Pianissimo einsetzt und die Tonfluten immer breiter und breiter werden und zum grandiosen Schluß des ganzen Werkes führen, da schweigt jede Kritik, und man gibt sich nur dem beglückenden Gefühl hin, etwas Bedeutsames erlebt zu haben. Dr. Georg Göhler, den ich seit der Aufführung des Canticum Canticorum durch den Riedelverein nicht wieder am Dirigentenpult gesehen hatte, führte eine unbedingte Herrschaft über die Massen. Der Riesenapparat funktionierte ganz nach seinem Willen. Wohltuend war es, daß die Bewegungen des Dirigenten immer dem Gewollten und Erreichten entsprachen, im Gegensatz zu einer Aufführung der 9. Sinfonie von Beethoven unter Hans Winderstein an gleicher Stelle wenige Wochen vor demMahler-Ereignis. Auch diese Aufführung war erstklassig, Orchester und Chor gehorchten dem Willen des Dirigenten; aber die engen Beziehungen zwischen dem Gehörten und den Bewegungen des Leiters fehlten sehr oft, man hatte zu vielmal den Eindruck der Pose, und diese verträgt wohl ein Joh. Straußscher Walzer, aber nicht die 9. Sinfonie. Ein so befähigter Kapellmeister wie Winderstein hat derartige Veräußerlichungen nicht nötig, um auf sich aufmerksam zu machen. E. R.

— *Franz Mikoreys* neue Oper „Der König von Samarkand" — nach Grillparzers „Der Traum ein Leben" — errang bei ihrer Erstaufführung im Stadttheater zu Halle a. S. einen großen, glänzenden Erfolg. Verdientermaßen, das darf die Kritik ohne jeden Skrupel hinzufügen. Der Komponist hat nach der Uraufführung 1910 in Dessau manches an dem Werke zum Vorteil des Ganzen geändert. So erscheint das erste Bild mit seinen Expositionsthemen gegen früher konziser gefaßt. Alles in allem liegt doch im „König von Samarkand" eine bühnenwirksame, musikalisch reich erfundene, echt dramatische Oper vor. Zwar steht Mikorey noch im Schatten der Riesenerscheinung Wagners, doch zeigt sich hier und da soviel Selbständiges, daß die Weiterentwicklung zu einem eigenen Stile zu erwarten ist. Man wird das Schicksal von Mikoreys dramatischem Erstling nur mit starkem Interesse verfolgen . . . Die Aufführung verlief unter der temperamentvollen Leitung von *Eduard Mörike* ganz ausgezeichnet. Als Hauptdarsteller waren *Margarete Bruger-Drews* (Mirza), Kammersänger *O. Rudolph* (Zanga) und der Dessauer Tenorist *Hans Nietan* (Rustan) mit reichem Erfolge tätig. Geheimrat *Richards* hatte dem Werke eine glänzende, farbenprächtige Ausstattung gegeben. Die einzelnen Bilder verlangen direkt darnach. Kein Geringerer als Prof. *Hans Frahm* hatte die Dekorationen gemalt. Orchester und Chor, beide erheblich verstärkt, leisteten Vorzügliches. Am Schluß gab es viele Hervorrufe. Der anwesende Komponist mußte immer wieder erscheinen. Die dritte Aufführung dirigierte er selbst und zwar mit glänzendem Erfolge. Halle ist die zweite Bühne, die das in jeder Hinsicht anspruchsvolle Werk herausbrachte. Paul Klanert.

— Am Gründonnerstagabend veranstaltete der Kirchenchor St. Margareten in Gotha unter Stadtkantor O. Ritter das zweite seiner volkstümlichen Kirchenkonzerte. Es war der Passionszeit angepaßt und brachte zumeist Werke älterer Meister. Mitwirkende waren noch: Frau Jungheinrich aus Ohrdruf, Gesang; Herr Konzertmeister Netterer, Violine; Herr Hollstein, Orgel.

— Das Konzert des Saalfelder Kirchenchors unter Leitung seines Dirigenten, des Herzoglichen Kirchenmusikdirektors Wilhelm Köhler, am Sonntag Palmarum hatte folgendes Programm: 1. Bach, Joh. Seb. Präludium in e moll für Orgel (W. Köhler). 2. Palestrina, Giovanni Pierluigi, O crux ave. Fünfstimmig. 3. Pitoni, Giuseppe Ottavio, Adoramus te. Vierstimmig. 4. Reger, Max, „Benedictus" für Orgel (W. Köhler), Op. 59, Nr. 9. 5. Carnazzi, Gloria in excelsis. Für dreistimmigen Knabenchor bearbeitet von B. Müller. 6. Reger, Max, Capriccio für Orgel (W. Köhler). Op. 65, Nr. 2. 7. Bach, Joh. Seb., „Gratias agimus". Vierstimmiger Chor a c. aus der „Hohen Messe in h moll". 8. Mendelssohn, Arnold, „So hoch der Himmel über der Erde ist". Hymnus für eine Singstimme (Fräulein Anna Köhler) mit Begleitung der Orgel. 9. Schröter, Leonhard, „Hört zu und seid getrost nun". Für vierstimmigen gemischten und vierstimmigen Knabenchor bearbeitet von Felix Woyrsch (Altona). 10. Vierling, Georg, „Turmchoral". Fünfstimmig.

— Das neue Oratorium „Franz von Assisi" von *Gabriel Pierné* hat bei der Erstaufführung in den Concerts Colonne in Paris begeisterte Aufnahme gefunden, die in einem vollen Erfolg des Werkes gipfelte. Das Orchester brachte unter Leitung des Komponisten die Schönheiten der Partitur eindringlich zum Ausdruck. Die Chöre sind außerordentlich wirkungsvoll; eine besondere Frische herrscht in den Kinderchören (Stimmen der Vögel in der „Vogelpredigt"). Die ganze Aufführung verlief glänzend und brachte dem Dirigenten und allen Mitwirkenden stürmische Ovationen. Die Hauptpartien des Oratoriums waren vertreten durch die Herren Laffitte (Titelpartie), Delmas von der großen Oper (Baßpartie), Fugère von der Komischen Oper, sowie die Damen Mellot-Joubert, Povla Frisch und Odette Leroy. Der Kinderchor bestand aus 100 Kindern. 450 Mitwirkende.

## Besprechungen.

### Violinmusik.

**Stradella-Winterberger, A.,** Air d'église. Leipzig, Verlag Schubert.

Ein prachtvoller, innig empfundener Satz und sehr gut arrangiert.

**Eisenmann, Alex.,** Unsere Altmeister. Stuttgart, Verlag A. Auer.

Die 12 Stücke alter Meister sind gut ausgewählt, interessant und gut gesetzt. Einige besonders reizvoll und werden allgemeinen Beifall finden.

**Kaun,** Op. 76, Scherzo. Berlin-Großlichterfelde, Verlag Fr. Vieweg.

Ein in der Erfindung originelles Scherzo. In der Bearbeitung wird es nie die Wirkung des Original-Orchestersatzes erreichen und ist deshalb für den Konzertsaal nicht geeignet.

**Kaun,** Op. 70. Fröhliches Wandern. Ebenda.

Von allen sechs Stücken eignet sich zum Vortrag am besten das Albumblatt Nr. 3, ein stimmungsvolles, getragenes Stück mit interessanten Harmonien. Nr. 1, wenig ansprechend. Nr. 2, etwas oberflächlich. Nr. 5, Harmonisch interessant, aber nur orchestral gedacht und wirkend. Nr. 6, frisch erfunden, doch im Arrangement nur teilweise ansprechend.

**Halm, Aug.,** Stücke zum Vortrag. Wickersdorf (S.-M.), Verlag der freien Schulgemeinde.

Eine Sammlung kleiner Stücke alter Meister für Anfänger, die zu empfehlen sind. Werden doch den Kleinen schon früh gute Stücke (wenn auch nur Bruchstücke) vorgesetzt, um ihnen guten Geschmack beizubringen.

**Mojsisovics, R. v.,** Op. 22, Zwei Vortragsstücke für Violine und Orgel. Leipzig, Verlag C. Leuckart.

Zwei getragene Stücke, durch fortwährende Modulation aber etwas unruhig wirkend.

**Söchting, E.,** Op. 101, Larghetto für drei Violinen und Klavier. Magdeburg, Verlag Heinrichshofen.

Einfaches, getragenes Stück für Anfänger.

**Trostdorf, M.,** Op. 23. Vortragsstudien. Ebenda.

Für Anfänger, einfache, kleine melodiöse Stückchen, die, mit Stricharten versehen, anregend wirken sollen.

**Keller, L.,** Op. 66, Zwei Fantasiestücke für Klarinette und Klavier. Hannover, Verlag Louis Oertel.

Einfache, getragene Stücke, für den Vortrag geeignet.

**Schwedler,** Nr. 1, Gavotte von Gluck. Nr. 2, Le savoyard von Dussek. Leipzig, Verlag Carl Merseburger.

Von Flötisten werden die zwei gut gesetzten Stücke begrüßt. Besonders Nr. 2 ist effektvoll.

**Hansen, R.,** Op. 12, Drei Stücke für Flöte und Orchester. Ebenda.

Nr. 1, Melodie, süß, innig, schwärmerisch. Nr. 2, Spanischer Tanz, effektvolles Stück mit flottem Rhythmus und schmachtendem Mittelsatz. Harmonie interessant. Nr. 3, Ungarisch, ansprechendes Stück.

**Sitt, H.,** Op. 104, Schülerkonzertino Nr. 1, 1. Lage. Leipzig, Verlag Otto Junne.

Die Werke von H. Sitt sind so berühmt und anerkannt, daß eine Kritik unnötig erscheint. Vorliegendes Konzertino, sehr melodiös und fein in der Form gehalten, dreisätzig, bietet dem Lehrer wertvolles Material für Anfänger. Der Schüler lernt Vortrag, Takt und findet alle möglichen, nützlichen Stricharten.

**Lucietto, G.,** Idillio für zwei Violinen und Klavier. Milano, Verlag Carisch & Jänichen.

Ein süßes, getragenes Stück.

— — Fantasia eroica. Ebenda.

Interessantes Stück mit wuchtigem Rhythmus und großer Steigerung, hat aber viele Härten.

**Schoeck, O.,** Op. 16, Sonate Ddur für Violine und Klavier. Leipzig, Verlag Gebrüder Hug & Co.

Ein frisches Werk von drei Sätzen. Der 1. Satz, etwas elegisch gehalten, hat guten Fluß und gute Steigerung. Der 2. Satz hat pastoralen Charakter und erinnert stellenweise an Bach. Ein kleines Motiv wird weitergeführt und damit eine große Steigerung gebracht. Der 3. Satz hat ein ausgelassenes, lustig graziöses Thema, das kanonisch weitergeführt wird. Das 2. Thema ist reizend. Nach einem kurzen, schmachtendem Sätzchen, kehrt das alte Thema wieder, in neuen Tonarten und ein ausgelassenes Presto beschließt die jugendfrische Sonate.

**Venzl, J.,** und **Pagels, L.,** Schule des Lagenspiels für Viola. Hannover, Verlag L. Oertel.

Ein gründliches, leichtfaßliches Werk. Anschaulich und progressiv, verbunden mit nützlichen Finger- und Bogenübungen, wird der Schüler in kurzen Etuden in die sieben Lagen eingeführt.

**Wichtl, G.,** und **Keiper, L.,** Erster Unterricht im Violinspiel. Leipzig, Verlag P. Pabst.

In der vorliegenden Schule wird der Anfänger ruhig und bestimmt in das Violinspiel eingeführt. Nach dem Studium der leeren Saiten, die mit Stricharten geübt werden, geht er ruhig zu dem Fingeraufsetzen über und lernt in kurzen Übungsstücken sehr nützliche Stricharten. Besonders gut ist, daß der Schüler gleich von Anfang an auf das Liegenlassen der Finger auf einer Saite und besonders beim Übergang auf andere Saiten, ebenso auf das Greifen von Quinten aufmerksam gemacht wird.

**Haydn,** Konzert in C dur Nr. 1. Leipzig, Verlag Breitkopf & Härtel.

Ein melodienreiches, frisches, echt Haydnsches Werk mit wunderbarem, innigen Adagio und humorvollem letzten Satz. Die Schwierigkeit ist nur mittelmäßig und ist es als Studienkonzert sehr zu empfehlen.

— — Konzert in G dur Nr. 2. Ebenda.

Wie das 1. Konzert, frisch erfunden mit schönem 1. Satz, getragenem Adagio und lustigem letzten Satz. Technisch noch leichter zu bewältigen wie das 1. Konzert. Zum Studienzweck sehr nützlich.

**Bleyle,** Op. 10, Konzert C dur. Ebenda.

Ein sehr interessantes, dreisätziges Werk voll geistreicher Erfindung, blühender Melodik und Harmonik. Fein in der Form gehalten, nicht übermäßig schwierig, bedeutet es eine wertvolle Bereicherung der Violinliteratur und wird von Geigern sehr begrüßt.

Hans Werner.

Das Verlagshaus von Steingräber versendet eine größere Anzahl von Neuerscheinungen. Es seien angezeigt:

**Bach, J. Seb.,** Triostudien (60 Orgeltrios). 4 Bde.

*F. E. Thiele*, der Bearbeiter, hat die Grundzüge seiner Arbeit in einem lesenswerten Vorworte dargelegt. Die Ausgabe ist gut und nützlich. Ob absolut nötig, möchte ich bezweifeln. Die Vorlagen sind in der Hauptsache streng polyphonen Klavierwerken u. a. entnommen, doch findet sich auch das Andante des „Ital. Konzerts" z. B. darunter.

**Draeseke, Felix,** Suite, Op. 86. Für zwei Violinen.

Die begabten Schwestern *Remy* haben diese ihnen gewidmete Suite im vergangenen Winter mehrfach öffentlich gespielt. In ihr steckt der ganze Draeseke mit seinem großen kontrapunktischen Können, aber auch mit allen seinen Härten und Ecken. Das geistvolle Werk erfordert zwei über dem Durchschnitte stehende Spieler.

Von der „Studien-Ausgabe" **Henri Marteaus** liegen neue Bände vor: Viotti, a moll-Konzert, Vieuxtemps-Auswahl (2 Bände), Vieuxtemps, Ballade und Polonaise, a moll-Konzert, Fantasia appassionata usw. P. Rode, B dur-Konzert, B. Molique, Saltarella, Mozart, Rondo (!) concertant, H. Reber, Berceuse, Boccherini, Menuett, Giardini, Musette und Gigue, Bériot, Elégie.

Von **Lewin Lendvai** wird Op. 3, Nr. 1 ausgegeben: Air für Violoncello mit Pianoforte.

Ein gut gearbeitetes und klingendes Violoncell-Stück, das empfohlen sei.

Mancherlei neue Klaviermusik. **Gust. Blasser,** Mexikanischer Walzer. Kastilianische Serenade. Fantastisches Marsch-Rondo. Legende. Tanz-Humoreske (Op. 111 und 112).

Ganz brauchbare Salonmusik, von der die Tanzhumoreske auch einen gewissen Eigenwert besitzt.

**Mozart, W. A.,** C dur-Konzert. Herausgegeben von *W. Rehberg*.

Gute Ausgabe, doch wird man gegen einige Fingersätze Bedenken haben müssen. Kadenzen von Hummel sind beigedruckt.

**Mayer, Carl,** Etüden-Auswahl. Auch sie hat *Rehberg* mit Fleiß und Gewissenhaftigkeit besorgt.

Die Etüden sind ganz vortrefflich und können sich neben Clementi's „Gradus", Moscheles' „Studien" usw. gar wohl sehen und hören lassen. Einzelne Spielfiguren wecken die Erinnerung an Chopin (Nr. 14 z. B.). Ich empfehle die Ausgabe sehr.

**Baeker, E.,** Klavier-Suite (Op. 31).

Die Arbeit ist sehr hübsch, zum Teil sogar nicht ohne eine gewisse Originalität. Das Präludium weckt keine besonders günstige Stimmung, aber in den nachfolgenden frei zusammengeschlossenen Sätzen bietet sich manches frische in guter, rhythmisch und harmonisch wirksamer Fassung. Spielern eines guten mittleren Grades sei das Werk bestens empfohlen.

Wilibald Nagel.

**Beethoven,** Egmontouvertüre für Klavier zu vier Händen und vier Violinen bearbeitet von *Koehler-Wümbach*. Großlichterfelde, Vieweg.

**Haydn,** 9. Sinfonie für Klavier und vier Violinen von *Koehler-Wümbach*. Ebenda.

Beide Bearbeitungen sind sachgemäß und geben eine hübsche Zeichnung vom Originalgemälde.

**Eckell, F.,** Violinterzette (Sammlung von Übungs- und Vortragsstücken). Ebenda.

Die Sammlung enthält Stücke von Mendelssohn, Chr. Rinck, Chr. Fr. Bach, Haydn und dem Herausgeber selbst. Eine Veröffentlichung, die in Seminarien und Musikschulen Beifall finden wird.

---

## Briefkasten.

Herrn Dr. **S.** in **W.** Das zweite deutsche Brahmsfest findet vom 2. bis 5. Juni in Wiesbaden statt.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

# Blätter für Haus- und Kirchenmusik

XVI. Jahrgang. 1911/12.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

Nr. 9.
Ausgegeben am 1. Juni 1912.

Monatlich erscheint
Heft von 16 S. Text und 8 S. Musikbeilagen.
**Preis:** halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen
durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
**Anzeigen:**
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.






## Mozart und die Gegenwart.

Von Prof. Dr. **Wilibald Nagel.**

„Glücklich der Mensch, der fremde Größe fühlt,
Und sie durch Liebe macht zu seiner eignen.
Denn groß zu sein, ist Wenigen gegönnt,
Und wer dem fremden Wert die Brust verschließt,
Der lebt in einem öden Selbst allein,
Ein Darbender — wohl etwa ein Gemeiner.

Er aber klomm so hoch, als Leben reicht,
Und stieg so tief, als Leben blüht und duftet,
Und so ward ihm der ewig frische Kranz,
Den die Natur ihm wand und mit ihm theilet.
Nicht was der Mensch in seinem Dünkel denkt,
Was Gott verkörpert in der Schöpfung dachte,
War ihm der Leitstern seines edlen Thuns.

Nennt ihr ihn groß? er war es durch die Grenze:
Was er gethan, und was er sich versagt,
Wiegt gleich schwer in der Wage seines Ruhms;
Weil nie er mehr gewollt, als Menschen sollen,
Tönt auch ein Maß aus allem, was er schuf,
Und lieber schien er kleiner, als er war,
Als sich zum Ungethümen anzuschwellen.
Das Reich der Kunst ist eine zweite Welt,
Doch wesenhaft und wirklich, wie die erste,
Und alles Wirkliche gehorcht dem Maß.
Des seid gedenk, und mahne dieser Tag
Die Zeit, die Größ'res will, und Klein'res nur vermag."

Die herrlichen Worte, welche Grillparzer zur Errichtung des Mozart-Standbildes in Salzburg im September 1842 dichtete, enthalten in ihren letzten Zeilen einen Ausfall gegen die Entwickelung der Musik, die durch die Romantiker zur französischen Kunst *Berlioz'* und der neudeutschen Richtung geführt hatte, an deren Beginne *Liszt* und *Wagner* stehen. Was der Dichter als Kind seiner Zeit urteilt, was ihn Stellung gegen ästhetische Anschauungen nehmen läßt, die sich als gärendes Ringen um ein neues Ideal darstellen, das hat für uns keine tiefere Bedeutung mehr. Aber daß der hohe Lobgesang, den der einsame Poet dem unsterblichen Tonmeister gesungen, unserem Gefühle durchaus entspreche, das wird niemand zu leugnen wagen, auch wenn unsere Stellung zur Kunst eine ganz andere geworden ist, als die war, die Mozart einnahm. Denn erst jenseits der Grenzen, die ihm zu durchmessen bestimmt war, liegt jene durch *Beethoven* angebahnte gewaltige Erstarkung subjektiven Ausdruckvermögens der Tonkunst, die uns die ins Unendliche verfeinerte Ausbildung des Klanges, neue Formbegriffe und a. m. gebracht hat.

Stehen viele der extremsten Kunstrichtung unserer Zeit nun auch völlig ablehnend gegenüber, also der Musik der *Strauß* und *Debussy* auf der einen, der *Regers* auf der anderen Seite: daß eine Rückwärtsbewegung möglich sei in der Art, daß etwa *Mozarts* Stil wieder der herrschende würde, ist völlig ausgeschlossen. Jede Kunst ist an ihre eigene Zeit gebunden; die Tage des Feudalismus und der Duodezherrschaften des Rokoko und des „galanten" Wesens sind endgültig vorüber, der ganze Begriff des Lebens ist ein anderer geworden, und nie wird eine Kunstrichtung der Vergangenheit uns wieder das sein können, was sie ihren eigenen Tagen war. Sie wird uns vielleicht ein herrlichstes Gut sein, aber doch nur eines neben anderen, die wir mit ihm genießen können, niemals das Ideal überhaupt, soweit wenigstens die Gesamt-

heit ihrer Erscheinung in Frage kommt. Die Sehnsucht, aus der Mozarts Kunst wie alle echte Kunst geboren wurde, ist nicht die unserige mehr, mag man das Streben nach Licht und Freiheit, das das 18. Jahrhundert bewegte, auch für unsere eigenen Wege in Anspruch nehmen können. Als Mozart lebte, gab es noch kein industrielles Deutschland, noch keine soziale Gesetzgebung, kein absolut geregeltes Dienstverhältnis zwischen den Fürsten und ihren Dienern, zu denen die Musiker zählten, noch keine erträgliche gesellschaftliche Stellung für diese, mochte es dem einen oder dem anderen auch glücken, die trennenden Schranken zu überschreiten. Was also als künstlerischer Niederschlag der Sehnsucht, jene Enge zu überfliegen, geboren wurde, kann mit dem, was unsere Zeit bewegt, in der jene Forderungen ja sozusagen erfüllt sind, nicht verglichen werden. Wohl ist das Leben der Gegenwart im Innersten erregt; hier ein gewaltigster Zusammenschluß wirtschaftlicher Mächte, dort das Verlangen, das Individuelle zu stählen, die Persönlichkeit nicht im Strome der Masse untergehen zu lassen. Aber nirgendwo herrscht die abgeklärte Ruhe der Weltanschauung, wie sie der klassischen Zeit geläufig war. Problem stellt sich uns neben Problem, das ganze Leben ist problematisch und hastig geworden, ein furchtbares Experiment, das zu lösen nur wenigen bestimmt ist. Gegensätze politischer, sozialer Art, — wann wären sie einer Zeit je fremd gewesen? Aber das, was an Gegensätzen in Mozarts Tagen lebte, besteht heute wenigstens formell nicht mehr zu Rechte. Ein sozialer Ausgleich großen Stiles hat sich vollzogen, mag eifernder Fanatismus das noch so oft verkennen. Aber aus einer wenn auch kämpfenden, so doch zu Zeiten wieder beschaulich genießenden Welt ist ein Neues geworden. Das ganze All ist zu einem Konglomerate von Industriestaaten geworden oder doch dabei, es zu werden. Da sind unsere alten Ideale in Schutt und Trümmer gesunken, und wir kämpfen nichts weniger als einen Verzweiflungskampf um ein weniges an Natur, an reiner, unverdorbener Abgeschiedenheit, die uns die Vergangenheit wieder vor die Seele zaubern könne. Künstlerische Arbeit, die ohne Tendenz vor die Welt träte, ist fast verschwunden. Hinter allem Schaffen lauert die Absicht, zu gelten und zu gewinnen.

In diese Welt paßt Mozarts lautere Weise nicht mehr als ein Ganzes hinein. Wir müssen Massenwirkungen haben; ohne dickste Unterstreichungen tuen wir es nicht mehr, und so sind wir am Ende dazu gekommen, vor endlosen Überladungen im einzelnen keine Pointe des künstlerischen Schaffens mehr zu haben oder doch zu sehen.

Ein Schrei nach Persönlichkeit geht durch die Welt. Wir fühlen, daß wir in den Ring- und Trustbildungen unserer Tage ersticken. Der äußere Mensch mag, was auch nicht einmal ganz richtig ist, heute bessere Lebensbedingungen finden; wir wohnen hygienischer, Wohlfahrtseinrichtungen finden sich allerorten. Aber der innere Mensch verdorrt in uns und stirbt ab. Sehnsucht nach reiner Luft erfüllt uns, aber die Schornsteine der industriellen Anlagen verpesten sie, die Verschönerungsvereine verhunzen uns jeden Quell mit Ruhebänken, die Elektrizitätswerke fassen die Waldbäche, der Staat oder der „glückliche" Privatmann füllt die rauschenden Wasser auf Flaschen und verschickt sie zu Heilzwecken. Feld und Hain dürfen wir besuchen unter hoher obrigkeitlicher Anordnung des Betretens vorgeschriebener Wege, das Baden an dieser Stelle ist verboten, wer sich einen Kranz pflückt, hat Strafe zu zahlen usf. ins Unendliche hinein. Daher denn alle Protestbewegungen, vom Heimatschutz, der viel zu spät einsetzte, an bis zur Wandervogel-Gesellschaft herab. In Mozarts Zeit begann die Natur für den Menschen erst zu erwachen. Sie spielt in sein Wirken kaum je merklich hinein. Erst die romantische Musik erfuhr ihren belebenden Zauber, nachdem ihr einige wenige Vorläufer da und dort eine Einwirkung gestattet hatten, wie Gluck und Beethoven. Für uns hat die Natur eine andere Bedeutung wie sie zu Mozarts Zeiten herrschte: Wir sehen mit Sehnsucht auf sie und suchen von ihr zu retten was noch zu retten ist. Wir fühlen, daß wir uns aus der Welt der immer furchtbarer werdenden Wirklichkeit wenigstens auf Augenblicke flüchten müssen, aber nicht mehr in eine ideale, erträumte Welt hinein, vielmehr in eine anderer Realität, in der uns das Leben selbst wieder anlacht und erfrischt.

Kann das geschehen? Kann uns die Kunst da Führerin sein? Ach, sie vermag uns hinwegzutäuschen über den Alltag, in holdem Scheine ein Eden vorzuzaubern, sie kann unserer Sehnsucht Flügeln leihen, uns in ein Traumland tragen, mehr nicht. Das Leben ist brutal geworden und die Menschen mit ihm. Was scheren uns die sanften Empfindungen, was die Sentimentalität des 18. Jahrhunderts? Was bedeutet uns das frohe Schwärmen in lauer Sommernacht bei Lunas bleichem Scheine, da der mit Rosen geschmückte Becher von Freund zu Freund wanderte und ein zärtliches oder harmlos-fröhliches Lied erklang? Vorbei, vorbei......

Mozarts Kunst ist als ein Ganzes genommen nur aus der Zeit ihrer Entstehung heraus zu werten. Da findet sich jenes absichtslose Musizieren, da jene behagliche Fröhlichkeit, jene liebende Sehnsucht, da der Drang nach dem leuchtenden Tage, nach allem Guten und Schönen, da ist jener Adel des Empfindens, das aus reinem Herzen strömt, jene gefestete Welt — und Kunstanschauung, die nichts von wägenden Problemen weiß — alles Dinge, die wir nicht, oder nicht mehr in der gleichen Form, nicht unter den gleichen Verhältnissen kennen.

Man sagt, Mozart habe als ein naiver Künstler

geschaffen. Das will bedeuten, alles Empfinden setzte sich bei ihm sogleich in Musik um, in reine Stimmungskunst, der kaum ein bestimmter Endzweck anhaftete. Mozart ist viel weniger Österreicher gewesen als man gemeinhin annimmt. Seine Tonsprache ist universell. So ist wohl auch die Beethovens. Aber hinter dieser steht die hochragende Individualität des Mannes, der philosophischen und sozialen Gedanken zugänglich war und die großen Menschheitsfragen seiner Zeit durchdachte. Wir nennen Mozarts Kunst göttlich-heiter, die Beethovens groß. Seine Kämpfe sind die unseren. Daher seine stetig wachsende Volkstümlichkeit. Beethovens Musik erschüttert und erhebt uns. Sehnsucht nach dem unschuldvollen, leuchtenden Spiele der Kunst Mozarts läßt uns nicht los. Aber wir sind doch nur zu Gaste in seiner Welt; sie wird uns auf Augenblicke beseligen, aber dann treibt der Strom unseres eigenen, so ganz anders gearteten Empfindens uns wieder von ihr ab. Alles in unserem Leben ist eben Reflexion, ist Überlegung und Absicht geworden. Auch in der Kunst. Man braucht nur den Weg von *Berlioz* über *Liszt* zu *Richard Strauß* zu gehen, um dies bedrohliche Anwachsen des Kalkulierens zu erfahren. Auch *Regers* Musik, des so ganz verschiedenen, entbehrt (abgesehen von Schöpfungen wie den köstlichen 4 Sonatinen für Klavier) nahezu jeglichen naiven Zuges trotz der ihm in üppigster Fülle zuströmenden Gedanken. Gedankenarbeit hat auch *Mozart* geleistet, aber sie war doch im wesentlichen rein musikalischer Art und floß unmittelbar aus seinem Empfinden heraus. *Reger* findet oft mühelos seine Themen, vielleicht immer. Seine Art zu reflektieren enthüllt sich, je weiter er mit ihnen seine Werke aufbaut: Da kommt jene nicht selten erklügelte Harmonik zum Vorschein, jenes Übermaß kontrapunktisch intrikater Stimmführungen, jene sonderbaren Parallelbildungen von Sätzen mit raffiniertesten Figurierungen, jenes Überladen mit musikalischen Ausdrucksmitteln und die seltsamen und überraschenden Schlußbildungen. Der üppig wuchernde Reichtum der Einzelerscheinungen erdrückt uns schier, aber wir finden keine Höhepunkte, weil wir kein rechtes qualitatives Verhältnis der einzelnen Gedanken zueinander mehr erkennen. Mag, wer da will, in allem dem Beziehungen zu anderen Erscheinungen unserer Zeit herausfinden. Uns möge es genügen, hieran zu ermessen, wie fremd die heitere, klare und reflexionsarme Kunst Mozarts sich in unserem Leben im Grunde genommen ausnehmen muß. Die Liebe des Einzelnen zu ihm ändert daran gar nichts.

Erfassen wird Mozart nur der naiv Hörende und guter Musik Zugängige oder der in der Bildung des 18. Jahrhunderts heimische Musikfreund. Wer Mozart mit modernem Ohr lauscht, wird vor allem die harmonische Reizmittel und damit ein wesentliches Ingredienz zu vermissen wähnen. Wenn es mit Bezug auf die Kunst unserer Tage vielfach keinem Zweifel unterworfen sein kann, daß absoluter künstlerischer Wert und aufgewendete Kunstmittel in keinem vernünftigen Verhältnisse zueinander stehen, so ist dem in Hinsicht auf die klassische Periode der Tonkunst entschieden nicht so. Man kann *Gluck* allenfalls ausschalten: Seine dramatische Musik kann ohne Schaden zu leiden da und dort eine etwas intensivere Färbung erfahren, wie *Wagner* praktisch nachgewiesen hat. Bei *Mozart* ist das ebenso entschieden nicht der Fall: Das Gewollte und das Erreichte decken sich. Änderte man an „Don Juan" nur das Geringste in der Instrumentation z. B., so würde die künstlerische Absicht Mozarts veräußerlicht; wollte man die Harmonienfolgen in einer Klaviersonate auch nur leicht alterieren, es wäre mit dem Sinne des Werkes vorbei. Weil eben das Ganze als ein Einheitliches und in seiner Ganzheit vollendetes geschaffen wurde, das nicht durch besondere Reizmittel, vielmehr durch seinen Organismus, durch die Logik seines Aufbaues und seiner Gliederung, durch seine Melodik und seine Musikausdrucks-Mittel wirken will. Dasselbe ist wohl auch bei *Beethoven* der Fall. Aber es liegt die Sache hier insofern anders, als Beethoven mit nicht ruhender Sorgfalt aus seinen in Skizzen festgehaltenen Eingebungen seine Schöpfungen voll ausreifen ließ: Da ist nichts unüberlegt geschrieben, keine besondere harmonische Wendung, kein modulatorischer Gang, keine thematische Verknüpfung ohne Absicht auf das Gesamte des Kunstwerkes. Das Musikmachen um der Musik willen tritt zurück; je länger Beethoven lebte, desto mehr. Aber das, was er zu musikalischer Darstellung brachte, ließ sich ohne jeden Zwang in Tönen wiedergeben. Da schritt die Entwicklung mächtig über ihn fort. Die Romantik weckte bestimmte Assoziationen; wir müssen, ob wir wollen oder nicht, mit dem einen Instrumente diesen, mit dem anderen jenen Vorstellungskreis verbinden. Das 18. Jahrhundert kannte in der Richtung neben anderem das Corno da caccia, das bei den endlosen Jagdmusiken eine oft mehr als öde Rolle spielt. Seit der Zeit haftet das Horn jeder Jagdszene an. Die Posaune charakterisiert klanglich die Kirche usw. Daran schloß sich die Ausbildung des harmonischen Klanges im einzelnen und das immer stärkere Heraustreten dissonierender Bildungen, denen heute als besondere Reizmittel gelegentlich harmlos konsonierende Folgen zugesellt werden. Dazu trat die „psychologische" Technik im Drama, in der Instrumentalkomposition der Gegenwart, und so ließ sich die moderne Musik gar nicht mehr rein musikalisch würdigen. Sie will das ja auch gar nicht, sie will etwas vorstellen, etwas bedeuten. Wir hörten schon, *Reger* gehört zu den abseits Stehenden, die noch „Musik machen". Aber auch seine Kunst kann vom naiven Hörer nicht mehr ganz auf-

genommen werden. Vielleicht weil sie zu viel Kunst und zu wenig Natur zeigt. Das will sagen: Der musikalischen Ausdruckmittel in ihr ist eine Legion; man staunt ob der Sicherheit, mit der sie angewendet werden. Aber das, was der Durchschnittsmensch verlangt, wenn er Musik hören und begreifen will: Eine faßbare Melodie in faßbarer tonaler Umgrenzung, harmonische Folgen, die er durch Gewöhnung als logische begreifen und in sich aufnehmen kann, trifft er nur ganz selten, und vor allem findet er, was schon hervorgehoben wurde, vor lauter Pointen keine rechten Höhenpunkte in dieser Musik mehr.[1]) Auf die Berechtigung oder Nichtberechtigung dieses Standpunktes hier einzugehen kann nicht meine Absicht sein.

Da müßte einem solchen Hörer *Mozarts* Kunst also ungemein willkommen sein. Das ist sie auch, aber doch nur bis zu einem gewissen Grade und auch nicht allgemein. Denn das Musikempfinden der großen Menge ist nicht nur in Deutschland auf einem unendlichen Tiefstande angelangt. Was die Wiener und Berliner Operette von heute bietet, was an widerwärtiger Begleitmusik zu den Bildern des „Kino“ geboten wird — all dieser schlüpfrige, verlogene und ekelhafte Unfug kann kaum noch überboten werden.

Erziehung zum Hören: Wäre diese Forderung erfüllt, so würde Mozarts Kunst wieder an Boden gewinnen können. Aber die Schule z. B., die hier mithelfen könnte, erzieht ja noch lange nicht einmal in dem Umfange, wie es sein sollte, zum sehen, wie sollte sie da für das andere Zeit haben! Und gar die Musik als einen Teil des Kulturganzen zu erklären und *Mozart* neben *Goethe, Schiller* mit *Beethoven* zu behandeln: Es gibt wohl nicht viele Lehrer die das tun — und tun können.

Lassen wir die allgemeinen Bemerkungen, und wenden wir uns der Frage zu: Welche Ewigkeitswerte stecken in der Mozartschen Musik, was an ihr ist vergänglich oder schon vergangen? Wir wissen, daß Mozart manche Arbeit im Dienste für seine Herren schrieb, wissen auch, wie solche Kompositionen und unter welchen Umständen sie aufgeführt wurden, bei der Tafel, bei Geschwatze und Lärm. Das erklärt sicherlich manche flüchtig hingeschriebenen Stellen in Mozarts Kammermusik, die aber doch meistens wieder die Klaue des Löwen in dem einen oder anderen Zuge verraten, und die man um solcher Einzelheiten willen doch nicht gänzlich missen möchte. Oder Mozarts Klaviermusik: Wir nennen nur etwa 3 oder 4 Sonaten unbedingt klassisch. Und doch: Welch eine Fülle des Schönen, Lieblichen, Anmutigen, Heiteren, Schalkhaften, Liebenswürdigen und Frischen steckt in dem Reste! Da kann nur Eines die Ursache sein, daß wir diesen Werken so selten begegnen: Des Meisters Musik zeigt in gewissen Begleitungsfiguren und Floskeln, in ihrer harmonischen Anordnung, auch wohl hier und da in ihrer Melodik einen gewissen typischen Ausdruck der Kunst des 18. Jahrhunderts, sie ist noch nicht völlig zu individueller Gefühlssprache geworden. Diese typischen Ausdrucksformen sind unserer Zeit durch allerlei andere Werke bekannt, und so werden Mozarts Schöpfungen, wieviel höher ihr künstlerischer Wert auch sein möge, mit jenen in einen Topf geworfen.

Daß dies aber geschehen kann, ist nicht zum geringsten die Schuld unseres Musikunterrichtes. Des privaten sowohl wie des in Schulen organisierten. Jeder glaubt sich berechtigt in der Musik zu unterrichten, und wenn er von Pädagogik keine Ahnung hat. Man kennt die Bestrebungen, die sich gegen diesen Unfug richten. Aber mit der pädagogischen Ausbildung allein ist es nicht einmal getan. Die Erziehung der Musiker müßte auf den guten Konservatorien nach der musikwissenschaftlichen Seite, der wirklichen, nicht nach der, der man diesen Namen aus Reklamegründen gibt, erfolgen, es müßte nicht bloß im Spielen und Spielen-Lehren unterwiesen, auch das wirkliche Kunstverständnis müßte gefördert, d. h. ernstlich Stillehre getrieben werden. Ich kenne einen vortrefflichen ausübenden Musiker, der viele Schüler hat, ein ausgezeichneter Kenner der modernen Kunst ist und den Kontrapunkt in seinen verzwicktesten Erscheinungen beherrscht. Der Mann schrieb ein Graupner-Manuskript Mozart zu! Ein mir bekannter Konservatoriumsdirektor, der eine Goethefeier leitete, eröffnete diese durch den Vortrag von Liszts Mephistowalzer! Da haben wir die beiden Faktoren, auf deren Ausbildung es ankommt: Stilgefühl und Geschmack. Sind sie entwickelt, ist das Verständnis für das Typische und das Individuelle ausgebildet und der Geschmack erzogen, so wird sich auch das Wesentliche vom Unwesentlichen unterscheiden lassen, und es wird wieder ein Weg, der ins Innerste von Mozarts Werken hineinführt, gefunden werden können.

Stilgefühl kann ausgebildet, Geschmack wenigstens bis zu einem gewissen Grade anerzogen werden; nur müssen die unterweisenden Stellen zusammenwirken, Schule und Haus. Erfüllen sie ihre Aufgabe? Wer würde da ja sagen in unserer Zeit, die in einer ans Aberwitzige und Idiotische grenzenden hohlen und äußerlichen Lebensführung, in der Pflege alles dessen, was Aufsehen macht, ihr letztes Heil erblickt, in der Entwicklung eines raffinierten Luxus Kulturtaten sieht, in der Aufstellung eines Weltrekordes ein nationales Ereignis feiert!

Man braucht kein altfränkischer Mensch zu sein, um solche Sätze niederzuschreiben. Es gilt nur,

[1]) Auf der andern Seite muß aber auch betont werden, daß Reger riesige Höhepunkte zu erreichen weiß, namentlich durch die thementürmenden Engführungen seiner Schlußfugen. So ist die Schlußsteigerung in den Hillervariationen kaum zu überbieten; und der 100. Psalm, die Beethovenvariationen und die Suite im alten Stil weisen großartige Höhenpunkte auf. Der Herausgeber.

sich dessen bewußt zu sein, daß die Zivilisation zu fördern nicht auch schon Kulturaufgaben erfüllen heißt. Vor der Hand ist beides nur selten vereint anzutreffen. Vielleicht gelingt es einer späteren Zeit, nicht etwa die zivilisatorischen Bestrebungen einzuschränken, d. h. alle jene Arbeiten, die uns bessere Lebensbedingungen schaffen, wohl aber ihnen die Erhaltung und Pflege unserer höchster Kulturgüter als eine Aufgabe zur Seite zu stellen, die nicht minder unserem Wohle dient.

Höchstes Kulturgut: Wenn es uns geschenkt ward, dann von Mozart nicht zuletzt. Nicht darum handelt es sich, ob uns etwa Beethoven mehr ans innerste Herz greift, unserem Empfinden und Denken mehr gibt und höhere Aufgaben stellt. Nur davon kann die Rede sein: Was verkörpert sich in Mozarts Musik, was bedeutet sie für ihre Zeit, was diese für uns? Fragen wir zuerst: Was ist Mozarts ganze künstlerische Persönlichkeit? Sie ist der denkbar vollendetste Ausdruck einer ganz und gar ursprünglichen Natur, deren höchstes Streben auf die Verwirklichung des Idealen gerichtet war und dies Streben mit nicht rastendem Eifer durch ein kurzes Leben voll schwerster Not betätigte. Alles Hohe und Schöne liebte er. Jede Aufgabe ergriff er, berührte sie nur sein Innenwesen, mit Ernst und Hingabe. Die Fron des Dienstes zwang ihn zuweilen zu flüchtigem Arbeiten. Aber dies verschwindet in der Gesamtheit seiner Werke, wie es seinem Charakterbilde nichts anhat, daß er, eine überaus weiche und anschmiegsame Natur, sich nicht immer erfolgreich gegen Niedriges zu wehren wußte. Nicht so in seiner Kunst: da ist nichts Unedles zu finden. Alles erscheint im Lichte leuchtender Schönheit geadelt. Die gierige Lüsternheit des Monostatos, der frivole Stoff des „Figaro“ — wem würden sie durch Mozarts Musik zum Bewußtsein gebracht? Und das geschieht nicht trotz der, wenn auch mit verhältnismäßig wenigen Mitteln erreichten, so doch vollendeten Charakteristik. Ursprünglichkeit und Unmittelbarkeit des Empfindens, höchster Schönheitssinn, Kraft der Gestaltung bei allem Maßhalten im einzelnen, vollendetes künstlerisches Können und mühelose Meisterung der Technik: All das ist in Mozarts Werken einen herrlichen, harmonischen Bund eingegangen.

Mozart war keine Kampfnatur wie es Beethoven war. Für ihn ist das innig beseelte, von tiefster Sehnsucht geschwellte Adagio der C moll-Klaviersonate viel bezeichnender als etwa das Finale der großen C dur-Sinfonie mit seiner Kraftfülle. Ein elegischer Zug war ihm eigen und bestimmte den Ausdruck vieler seiner Werke. Seine Adagios haben nichts von der Erdenschwere derer Beethovens, sie sind trotz aller sinnlichen Schönheit wie ein weltentrückter Gesang, dem wir nur mit innerster Bewegung lauschen können. Heute gibt es nur noch wenige, wenn überhaupt einige Tonkünstler, die ein deutsches Adagio schreiben können: unsere Zeit, der die Ruhe und damit die Möglichkeit der Verinnerlichung fehlt, liebt es nicht, in weltabgeschiedener Stille zu träumen und die Gedanken ins Unendliche hineinschweifen zu lassen. Der Schnelligkeitsrekord ist unser Ideal geworden, und wer die Kappe der übrigens schon fast legendär gewordenen deutschen Nebelheimerei über die Ohren zieht, gerät gar bald unter die Räder.

Man soll kein blinder Lobredner der Vergangenheit sein, gewiß nicht. Wer aber die heutige künstlerische Produktion mit der der klassischen Epoche vergleicht, wird doch zu einem für unsere Tage recht wenig erfreulichen Resultate kommen. Daß die Kunst stirbt, wie man hie und da meint, ist nicht zu befürchten. Wir befinden uns heute in einem Übergangsstadium nach unbekannten Fernen, in einer Zeit des Suchens nach neuen Ausdrucksmitteln, ein Umstand, der die moderne Kunst zum mindesten interessant erscheinen läßt, auch wenn man sie teilweise aus ästhetischen Gründen schlankweg ablehnt. Aber die Phantasie unserer Tonsetzer ist recht arm geworden. Konstruierter Tiefsinn, das billigste, was man in der Musik machen kann, steht allzu oft an Stelle blühender, sinnlicher Lebensfrische, wie sie Mozart besaß, und wenn die moderne Kunst der Programmatiker sich auf dem Umwege über Wagner auf Beethoven als auf ihren Ahnherrn beruft, so übersieht sie, daß Beethoven nur einmal abseits vom Wege der absoluten Musiker zu finden war und ein Gestaltungsvermögen besaß, eine Fähigkeit, aus einen Grundgedanken psychologisch geschlossene, aber rein musikalisch kontrollierbare Satzketten zu formen, die außerhalb der Grenzen des ihnen Erreichbaren liegen. Die reine Schönheitslinie, die demantklare Harmonik Mozarts, die Orchestration Beethovens, die formale Abgeschlossenheit der klassischen Kunstperiode — dies und anderes kann uns Heutigen nicht die Norm schlechtweg sein, wir müßten denn den ganzen Entwicklungsgang der Musik über die Romantik zu Wagner-Liszt, zu Brahms, zu Wolf und zu Reger und Strauß wegstreichen wollen und können.

Aber wir müssen aus dem bloßen Spekulieren auf klangliche Effekte, aus dem manchmal geradezu lächerlichen und nicht selten aufgeblasenen und wichtigtuerischen mystischen Tiefsinn der modernen Kunst hinaus zur Klarheit, wenn die Kunst überhaupt noch eine befreiende Wirkung auf die Menschen ausüben soll. Die Neumelodiker haben einen Weg gesucht; nur schade, daß höchst selten einer von ihnen eine Melodie schrieb, die ein anderer, wenn er sie hörte, mit nach Hause tragen konnte.

Mozarts Melodie bedeutet für uns nicht das Ideal schlechtweg, so vollendet schön sie ist und so viel charaktervolle Haltung sie auch hat. Unsere Zeitrichtung kommt mit der restlosen „Schönheit“ nicht mehr aus; wir stehen dem Dichterworte

nicht mehr mit der Mozartschen Anspruchslosigkeit gegenüber, die aus ihm für einen Gesang die Grundstimmung und ab und zu einiges für charakterisierende Momente entnahm. Wir gefallen uns in Überhäufung der Gesänge mit pychologischen und malenden Einzelnheiten, wir schaffen fortwährend unter dem Gesichtspunkte ängstlichster Besorgnis, alles Mögliche zum Ausdrucke zu bringen, und erreichen durch dies unausgesetzte Reflektieren, Kombinieren und Kalkulieren, daß uns allmählich jeder ursprüngliche Zug abhanden gekommen, die Fähigkeit, frisch von der Leber weg zu sprechen und aus vollem Herzen zu singen, verloren gegangen ist. Das fühlt nicht nur der Einzelne, der in und mit der Kunst Lebende; es ist die allgemeine Anschauung, wenn auch nicht die vieler Schaffender selbst, die jedoch hier keine berufenen Richter sind.

Was vom Liede, gilt in hervorragender Weise vom musikalischen Drama. Wollte heute einer eine Oper im Stile Glucks oder Mozarts schreiben, so wäre das nicht einmal als Versuch wertvoll, auch wenn die Handlung in der Zeit beider Männer spielte. Unsere Mozart-Aufführungen geben uns im allgemeinen keinen Begriff von seiner theatralischen Kunst: Die Sänger, leider voran die deutschen, können in der Mehrzahl nicht singen, unglaublich viele Kapellmeister haben kein genügendes Stilgefühl, die Orchester sind zu stark, die Theater zu groß. Wo Zierlichkeit sein sollte, herrscht die Masse; wo ungezwungene Grazie, eine abscheuliche, gekünstelte Mache, wo edles Maß, plumpe Übertreibung. Mozarts Opern gehören nicht in die Riesenräume der modernen Theater, die einen ganz anderen Kraftaufwand als sie nötig haben. Ebensogut wie moderne und guteingerichtete Festhäuser kleine, intime Räume zur Aufführung von Kammermusik-Werken haben, sollten wir Theater für die Kunst des 18. Jahrhunderts, besonders für die Mozarts besitzen. Die großen Häuser verschlingen die charaktervolle Schönheit seiner Musik erbarmungslos.

Müssen wir denn Mozarts Opern beibehalten, können wir sie nicht entbehren? Ich glaube wirklich nicht. Die Welt würde freilich auch ohne sie weiter bestehen, wie sie auch ohne Goethe nicht zugrunde gehen würde. Aber was wir mit dem Verluste erleiden würden, kann man sich doch nur schwer vorstellen. Nichts minderes als die Einbuße einer ganzen Welt des Schönen und Erhabenen. Nehme man nur „Figaro", „Don Juan" und „die Zauberflöte", die Denkmäler der höchsten künstlerischen Kultur sind und bleiben werden. Was sind denn Mozarts Gestalten, die Osmin, Figaro, Almaviva, Susanne, Cherubin, Don Juan, Leporello, der Comthur, Elvira, Donna Anna, Zerline, Tamino, Tamina, Papageno und wie die Prachtgestalten alle heißen? Sind sie nicht Individualitäten, so scharf gezeichnet, so absolut bestimmt und klar in ihren Wesenheitsäußerungen, daß wir sie alle in jedem Augenblicke vor unserem geistigen Auge haben? Und mit dieser bunten und unvergleichlich fein gezeichneten Fülle des Personalcharakteristischen geht Mozarts Kraft, die Situation zu zeichnen, Hand in Hand. Wenngleich ihr ja das fehlt, was wir jetzt zu hören gewohnt sind, die Schilderung der Szenerie in der Musik, das Naturmalerische, nicht das malerische Element überhaupt. Aber dieser Mangel läßt sich ertragen, sollte man meinen. Vorausgesetzt, daß es überhaupt ein Mangel ist. Die „Allkunst" hat auch ihre Grenzen. Was wir heute so nennen, findet seine Beschränkung am starren Materiale der Dekoration: die Blätter rauschen beim „Waldweben" im „Siegfried" nur in der Musik. Etwas bleibt also auch hier der Phantasie des Hörenden zu ergänzen übrig. Auch bei Mozart ist das nicht eben viel. Was jemand da sieht und vor allen Dingen hört, das offenbart sich ihm mit einer nie genug zu bewundernden Schärfe trotz allem Maßhalten im einzelnen. Wo Mozart, den man auch nach Wagner immer noch einen Vollblutdramatiker nennen darf, auf der Bühne spricht (von seinen Jugendwerken und den auf unliebsame Bestellung geschaffenen Arbeiten abgesehen), da tut er das mit einer Unmittelbarkeit und Deutlichkeit, mit einer Fähigkeit, die Charaktere auch im verwickeltsten Finale auseinander zu halten, daß man, wirkliche Kenntnis vorausgesetzt, nicht aus dem Staunen herauskommt. Am farbigen Abglanze seiner Opern haben wir das Leben selbst. Nicht das Leben der Gasse, keine brutale Wirklichkeitsschilderung, aber das warmblütige Leben echter Menschen im künstlerischen Niederschlage heiteren oder ernsten Spieles.

Und Mozarts Werke sind Kulturtaten, die das deutsche Volk pflegen sollte und bewahren als Teile seines höchsten Besitzes: Mit „Figaro" griff Mozart die sozialen Verhältnisse der Feudalzeit auf; nicht so angriffslustig wie sein Vorgänger Beaumarchais, aber das Ganze in eine höhere Sphäre rückend; im „Don Giovanni" schuf er der unsterblichen Gestalt der Weltliteratur eine künstlerische Hülle, so strahlend und hell, daß ihr nur Weniges zu vergleichen ist; in der „Zauberflöte" endlich schrieb er das Werk, das als Ausdruck des Ideals seiner Zeit neben *Lessings* Nathan, *Geothes* Faust und *Beethovens* Neunter Sinfonie stehen wird für die kommenden Jahrhunderte. Freilich: das goldene Zeitalter der Deutschen, die Epoche der Humanität — sie hat in den Tagen der Kraftwagen und der Aviatik, der Funkentelegraphie und der Trusts gewaltig an Geltung verloren. Wir kennen heute das Wort Humanität trotz der sozialen Gesetzgebung öffentlich fast nur noch in der schandbaren Verbindung „Humanitätsdusel". Aber auch da wird einst ein Ende sein, wie immer die weitere wirtschaftliche Entwicklung sich vollziehen werde.

Mozart kann warten. Ihm heute schon besondere Festspielhäuser zu bauen wäre wohl ver-

fehlt. Wenn die Zeit erfüllt sein wird, dann kehren die Menschen von selbst wieder zu ihm und zu seiner Kunst zurück. Das Echte geht nie verloren, mag es als Ganzes auch nur aus dem Verständnisse für die Zeit seines Werdens heraus voll genossen werden können.

---

# Lachen und Weinen in der Musik.

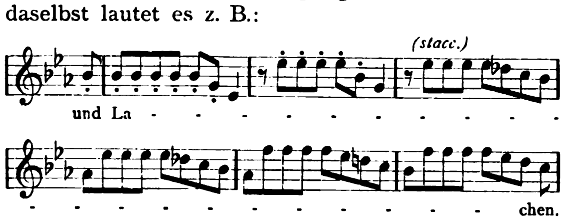
Von **Franz Dubitzky.**

## II.

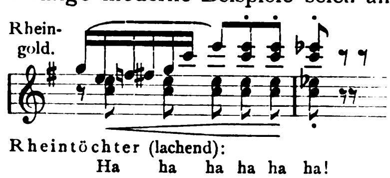
*Telemann*, der in den Tagen Bachs bekannter war als der Schöpfer der Matthäuspassion und diesen auch in der Schaffenseile weit überflügelte (er schrieb z. B. 44 Passionsmusiken, etwa 40 Opern und ungefähr — sechshundert Ouvertüren — ob die letzte Zahl stimmt, ist allerdings durch Urkunde nicht beglaubigt) — Telemann, der Vielschreiber und heutigentages vom Publikum Vergessene, verwertet in seinem Vokalwerk mit Instrumentenbegleitung „Don Quichote" ebenfalls den Triller zur Vertonung des Lachens, daneben gedenkt er des kurzen, unterbrochenen, ruckweise erscheinenden Lachens, des Stakkato-Lachens.




Einen ausgedehnten Gebrauch von dem lachenden Stakkato macht *Händel* in seinem Oratorium „Frohsinn, Schwermut und Mäßigung", in der Lach-Arie daselbst lautet es z. B.:




Auch einige moderne Beispiele seien angeführt:





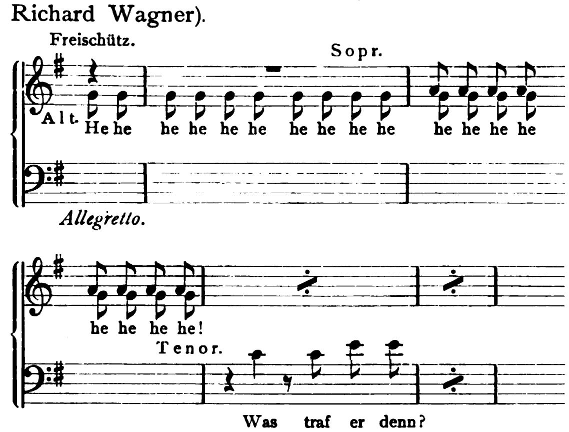






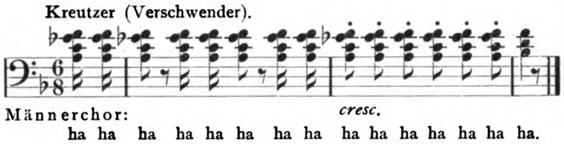


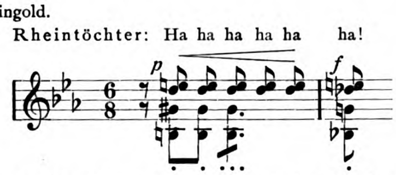
Einen spöttischen, neckenden Klang erhält das Stakkato-Lachen, wenn die beiden Oberstimmen des Akkords das Sekund-Intervall aufweisen. Das bekannteste Beispiel dieser Art befindet sich im „Freischütz" — wer lachte nicht innerlich mit, wenn der „Spottchor" erklang? („. . . die Jenaer Studenten sangen ihren Professoren den Spottchor vor," erzählte Anno 1841 *Webers* größter Bewunderer, Richard Wagner).



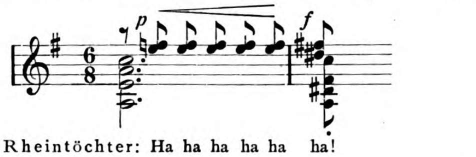

In ähnlicher Weise ist die „lachende" Sekunde in den folgenden Notenzeilen verwertet:






Durch die hervortretende **kleine Sekunde** gewinnt natürlich der Spott des Lachens an Schärfe, wie eine Stelle aus dem „Rheingold" bezeugen möge:




Von dem **Charakter der Intervalle**, von der Macht und dem **Einfluß der Akkorde** geben die nächsten Notenbilder Kunde: hohnvolles oder wildes Lachen wird durch drohende, unheimliche, höhnende Akkorde oder „wilde" Harmoniefolge gewonnen — der verminderte Septimenakkord ist hier am rechten Platze.













Daß dem Lachen Mimes, des tückischen Zwerges, nicht zu trauen ist, meldet uns ebenfalls ein verminderter Septimenakkord, über dessen Unheimlichkeit lustige, lachende Triller nicht hinwegzutäuschen vermögen:







Mimes falsches Lachen findet in dem Hohnlachen, das der „edle" Bruder Alberich seinem Tode nachsendet, ein hübsches Pendant:



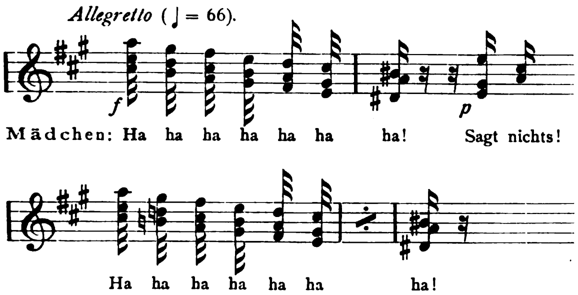

Weniger tragisch empfinden wir das Hohnlachen, das in *Nicolais* „Lustigen Weibern" Frau Flut, die „falsche Schlange", ihrem eifersüchtigen Gatten gegenüber anstimmt:



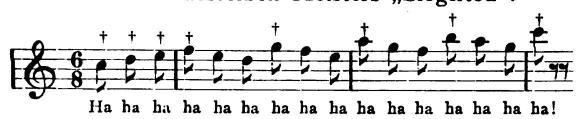

Nicolai macht hier von dem **Tonleiter-Lachen** mehrmals Gebrauch. Die „**lachende" Tonleiter** ist keine neuere Erfindung. So lange die Welt lacht, lachte sie (besonders ihre jüngeren weiblichen Bewohner) aufsteigende oder abwärts gleitende Tonleitern oder wenigstens Tonleiter-Bruchstücke. Die Tondichter vergaßen den von der Natur, von der hörbaren Wirklichkeit vorgezeichnetem Weg nicht. In der bereits erwähnten Oper „Orontea" von *Cirillo* erklingt als Lachweise die (des C allerdings beraubte) Bdur-Skala:



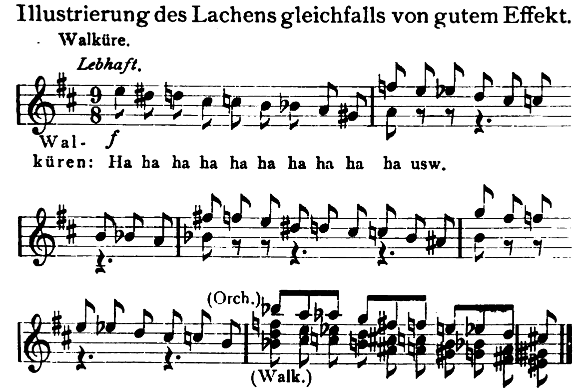
Etwa zwei Jahrhunderte später komponierte *Wagner* den „Fliegenden Holländer“; in der berühmten Spinnerinnenszene erfreuen wir uns an der lachenden (durch His zwar getrübten) Adur-Tonleiter:

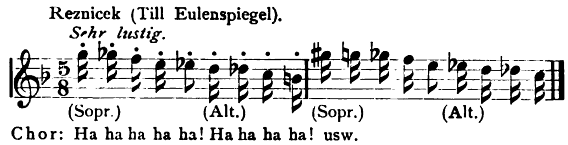



Einen minder geraden Weg wählt die lachende Cdur-Skala in desselben Meisters „Siegfried“:



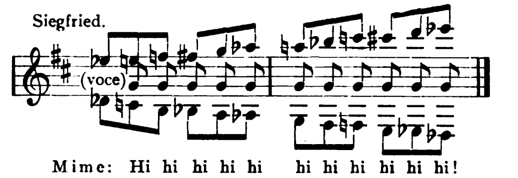

Die chromatische Skala, die uns im langsamen Tempo von tiefem Leid berichtet, wovon der zweite Teil meiner Abhandlung, das Wein- und Tränenkapitel, genügsam Zeugnis ablegen wird — die chromatische Tonfolge ist im lebhaften Zeitmaß zur Illustrierung des Lachens gleichfalls von gutem Effekt.



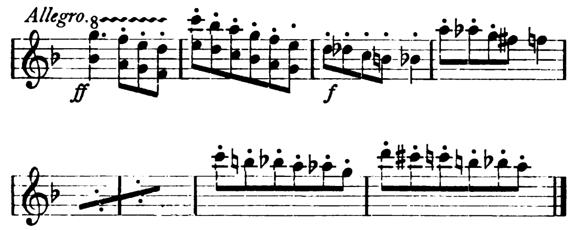










Diatonische und chromatische Tonfolgen nah beieinander gesellt als Darstellung „dröhnenden Gelächters“ finden wir im dritten Akte der „Meistersinger“, allwo das Volk an Beckmessers mißglückter Singerei fröhliche Kritik übt:




Als letzter Lachweise sei hier noch Kundrys wilden, fast zwei Oktaven umspannenden Lachens gedacht:




# Lose Blätter.

## Der Schwanengesang der Titanic.

Von Dr. mus. J. H. Wallfisch-Insterburg.

(Nachdruck verboten.)

Mit Musik in den Tod. Noch steht alle Welt unter dem erschütternden Eindruck jenes Schiffsunglücks, das über 1600 kostbare Menschenleben in das Wassergrab versenkte. Mitten aus der Schreckensbotschaft ragt ein Satz hervor, der viel zu denken gibt. Da heißt es: „Als der Dampfer zu sinken begann, spielte die Schiffskapelle, welche sich aus Stewards zusammensetzte, den Choral ‚Näher, mein Gott, zu Dir‘.“ War es kaltkluge Berechnung des todesmutigen Kapitäns, der durch die Macht der Töne oder den „Trost der Religion“ einer Panik zuvorkommen, oder sie dämpfen wollte? War es „frommer Betrug?“ Oder war es ihm bitterer Ernst? Wollte er das einzige und beste, worüber er verfügte, den offenbar dem Tode Geweihten mitgeben auf den dunklen Weg in die Tiefe, den geheimnisvollen Weg in die . . . .? Man vergegenwärtige sich die Situation —! Was mag wohl der Eindruck, die Wirkung dieses vielen bekannten, vielsagenden Liedes auf die Geister und Gemüter gewesen sein . . . .?!

„Näher, mein Gott, zu Dir.“ Choral oder Volkslied ist es, je nach dem Tempo, das man vorzieht. Es ist amerikanischen Ursprungs und hat die Runde um die Welt gemacht. Gedichtet ist es von Sara F. Adams. Das englische Original lautet:

1. Nearer my God, to Thee,
Nearer to Thee!
E'en though it be a cross
That raiseth me;
Still all my song shall be —
Nearer, my God to Thee!
Nearer to Thee!

2. Though, like the wanderer,
The sun gone down,
Darkness be over me,
My rest a stone;
Yet in my dreams I'd be —
Nearer, my God to Thee!
Nearer to Thee!

3. There let the way appear,
Steps unto heaven;
All that Thou sendest me,
In mercy given;
Angels to beckon me
Nearer, my God, to Thee —
Nearer to Thee!

4. Then with my waking thoughts,
Bright with Thy praise,
Out of my stony griefs,
Bethel I'll raise;
So by my woes to be
Nearer, my God, to Thee!
Nearer to Thee!

5. Or if on joyful wing,
Cleaving the sky,
Sun, moon, and stars forgot,
Upward I fly;
Still all my song shall be —
Nearer, my God to Thee!
Nearer to Thee!

Anfang der achtziger Jahre kam der alte, ehrwürdige Pastor Dr. Sommerville auch nach Deutschland und hielt in Berlin und anderen Grofsstädten unter ungeheurem Zulauf von Jung und Alt volkstümliche geistliche Vorträge, Evangelisations-Versammlungen, für Erwachsene und separat für Kinder. Er sprach englisch — ein Dolmetscher übersetzte satzweise. Was diesen zumeist in „weltlichen“ Sälen, event. auch Theatern, abgehaltenen Volksgottesdiensten ein neuartiges, anziehendes Gepräge gab, war nicht nur die lebendigfrische, hausbackene, alltagsnüchterne Redeweise Dr. Sommervilles, die der weifshaarige Greis mit lebhaften Gestikulationen und grofser Beweglichkeit — natürlich ohne Talar und Bäffchen — begleitete, sondern auch die neuartigen Lieder, die hier gesungen wurden. Der Choral hatte da weniger eine Stätte gefunden. Man sang fast ausschliefslich jene schnellen, fast einseitig die frohe, fröhliche, freudige Seite des Evangeliums zum Ausdruck bringenden Lieder, bei deren Erklingen man heutzutage sofort an die Heilsarmee denkt. Aber wie die Heilsarmee selbst durch ihren General Booth, den ehemaligen englischen Methodistenprediger, sind sie methodistischen Ursprungs. Der deutsche Methodistenprediger Ernst Gebhardt war es, der von seiner mehrjährigen Kollektenreise (zugunsten des Methodistenwerkes in Deutschland) jene Lieder aus Amerika mitgebracht und mit wohl zu allermeist von ihm selbst in das Deutsche übersetzten Texten kurz vor Dr. Sommervilles Eintreffen und Wirken in Deutschland veröffentlicht hatte, im Verlage von C. F. Spittler, Basel; die „Frohe Botschaft“ und „Der Evangeliumssänger“. Hätte er die Liederbücher im Selbstverlage erscheinen lassen', er wäre ein reicher Mann geworden; denn es sind seit damals schnell hintereinander bis jetzt wohl schon an die 70—80 Auflagen erschienen. Gebhardt gab dann noch eine Anzahl ähnliche und andere, kleine und gröfsere Liedersammlungen heraus im Selbstverlag, wie auch beim Verlag des Traktathauses in Bremen, die fast alle eine hohe Auflage erlebten und noch jetzt viel gekauft und gesungen werden. Viele versuchten es Gebhardt nachzumachen. Einigen glückte es ein gut Teil, andern weniger. Manches Tragikomische liefse sich darüber sagen, was von in ihren resp. Kreisen beliebten Predigern als „Komponisten“ verbrochen wurde durch strotzende Massenversündigungen gegen Rhythmus, Deklamation usw. Und dabei wird dieses Zeug des Bruder Soundso dennoch en masse gekauft und gesungen; denn er ist bei seinen Brüdern und Schwestern beliebt, ein einflufsreicher Mann, ein „tüchtiger Musiker“ und da ist eben nichts daran zu tippen. —

Gebhardt stand anfangs mit der Musiktheorie auch nicht auf besonders freundschaftlichem Fufs; später lernte er aber noch. Jedenfalls aber hat er sich das heute von vielen teilweise bezweifelte Verdienst der „Mittebringe“ jener Lieder erworben, die in der Tat ungezählte Massen durch ihre elektrisierende Frische und rotwangige Ursprünglichkeit verblüfften. Es war doch einmal etwas Neues, Abwechselung, von „weit her“ — jenseits des „grofsen Teichs“. Und, in der Tat, Gebhardt machte mit diesem Import Epoche. Unaufhaltsam, unwiderstehlich wurde Deutschland von diesen Liedern überflutet. Sie bilden einen tiefeinschneidenden Gegensatz zu unseren alten, ehrwürdigen, kernigen Chorälen — die minderwertigen sogar zu unseren geistlichen Volksliedern. Man kann ihnen, in ihren besseren Exemplaren, die Existenzberechtigung nicht absprechen. Aber fortwährend Zuckerzeug verdirbt Zähne und Magen. Biskuit ohne Ende reicht nicht aus. Auch ist das Christentum nicht ausschliefslich Freude und Hüpfen. Man will gute, nahrhafte Hausmannskost. Für solche Versammlungen, für christliche Vereine und das Haus usw. passen ja jene Lieder. Aber zur inneren Architektonik der Kirche mit all' ihrem Pathos, ihrem ehrfurchtsvoll-keuschen auf das höhere Niveau der Anbetung hinweisenden stehen sie doch in solchem Gegensatz, dafs die Kirche, die Kirchlichgesinnten, die Geistlichen an der Spitze und die berufsmäfsigen Vertreter der Kirchenmusik dazu Stellung nehmen mufsten. Charakteristisch für das viele darüber Gesagte und Geschriebene äufserte sich kürzlich in der „Monatsschr. f. Gottesd. u. kirchl. Kunst“ ein Organist u. a.: „. . . . Jedenfalls aber . . . wäre es der Wiederbelebung und Wiedererweckung volkstümlich-gesunder und wahrhaft kraftvoller, evangelisch-christlicher Singeweisen dienlich, wenn man der englischen und amerikanischen Melodien-Invasion gründlich entgegenträte.“

Zu denjenigen amerikanischen Liedern, welche die Kirche aber dennoch adoptieren und sogar hier und da in das offizielle Gesangbuch aufnehmen konnte, gehört das in Rede stehende durch das Verhängnis der Titanic zu trauriger Berühmtheit gekommene „Näher, mein Gott, zu Dir“. Allerdings wird es germanisiert, verkirchlicht langsam und sogar mit Fermaten (𝄐) womöglich gesungen. Die Gebhardtsche freie Übersetzung lautet:

1. Näher, mein Gott, zu Dir, Näher zu Dir!
Drückt mich auch Kummer hier, Drohet man mir;
Soll doch trotz Kreuz und Pein Dies meine Losung sein:
Näher, mein Gott, zu Dir! Näher zu Dir!

2. Bricht mir, wie Jakob dort, Nacht auch herein,
Find' ich zum Ruheort Nur einen Stein;
Ist auch im Traume hier Mein Sehnen für und für:
Näher, mein Gott, zu Dir! Näher zu Dir!

3. Geht auch die schmale Bahn Aufwärts gar steil,
Führt sie doch himmelan Zu unserm Heil.
Engel, so licht und schön, Winken aus sel'gen Höh'n,
Näher, mein Gott, zu Dir! Näher zu Dir!

4. Ist dann die Nacht vorbei, Leuchtet die Sonn',
Weih' ich mich Dir aufs neu' Vor Deinem Thron,
Baue mein Bethel Dir Und jauchz' mit Freuden hier:
Näher, mein Gott, zu Dir! Näher zu Dir!

5. Ist mir auch ganz verhüllt Dein Weg allhier,
Wird nur mein Wunsch erfüllt: Näher zu Dir!
Schließt dann mein Pilgerlauf, Schwing' ich mich freudig auf.
Näher, mein Gott, zu Dir! Näher zu Dir!

Komponiert ist es von Lowell Mason. Es gibt jedoch noch eine andere Vertonung. Ob diese von demselben Komponisten herrührt, mufs ungesagt bleiben. Wahrscheinlich nicht. „Lowell Mason, ein verdienter nordamerikanischer Musiker, geboren 24. Januar 1792 zu Medfield in Massachusetts, gestorben 11. August 1872 zu Orange in Neu-Jersey, war längere Zeit Präsident der Händel- und Haydn-Gesellschaft (Handel and Haydn Society) zu Boston, begründete 1832 die Bostoner Musikakademie, rief regelmäfsige Versammlungen von Musiklehrern ins Leben, wurde von der Newyorker Universität 1835 als Erster zum Doktor der Musik promoviert, machte eine Studienreise nach Deutschland (1837) und veröffentlichte die Resultate seiner Beobachtungen (Musical letters from abroad, Newyork 1853). Mason bearbeitete eine Anzahl von Gardiners Select melodies, Psalmtexte auf klassische Melodien adoptiert." (Riemanns Musiklexikon, Max Hesse, Leipzig.) (Siehe Musikbeilage.)

Und nun die andere Komposition. In Deutschland ist diese bekannter, jedenfalls aber bevorzugt. Sie scheint einfacher, volkstümlicher, der deutschen Art mehr entsprechend zu sein. (Siehe Musikbeilage.)

Welche von beiden Melodien auf der sinkenden Titanic als Grablied gespielt wurde . . . wer weifs, ob die Überlebenden es uns sagen könnten . . .?! Sie werden höchstens von dem schauerlichen, einzigartigen Melodrama — der Musik, zu welcher Stöhnen und Angstrufe den Text bildeten — berichten können.

Verstummt ist das Lied. Majestätisch-stolze Wellen brachten es zum Schweigen — brachten manches Herz zum Schweigen. Die Fluten strömen dahin, Wogen wallen weiter, als wäre nichts geschehen. Die Lebenden, auch die Trauernden, pilgern weiter. Sie müssen ja ... sie wollen. Der Mensch liebt das Leben, selbst das erbärmliche. Im Schiffbruch des Lebens klammert er sich an den Strohhalm. Nur irgend ein Irresein wirft es von sich... fürchtet es ... mehr als Sterben und Tod. Aber — ob Freud, ob Leid — der Pilger hat Töne für alles. Und so werden ungezählte Tausende auf dem weiten Erdenrund in der Mannigfaltigkeit der babylonischen Sprachenverwirrung, aber der Einerleiheit des internationalen Volapük oder Esperanto des Menschenherzens zu gewissen Stunden und Zeiten wie bisher weiter singen „Näher, mein Gott, zu Dir" — mit nun tieferem Empfinden als ein wehmütiges memento mori. Beim Singen des Liedes wird vielen und oftmals vor das Geistesauge treten ein Schiff — gigantisch titanisch in Form und Schicksal, der Ozean-Gigant Titanic . . . riesengrofs, ja

Riesengroß, hoffnungslos
Weicht der Mensch der Götterstärke.
Müßig sieht er seine Werke
Und bewundernd untergehn!

Paris, 27. April. („Näher, mein Gott, zu Dir!") Bei dem Konzert Weingartner, das gestern Abend im Trocadero gegen 6000 Zuhörer vereinigte, trug der Gesangverein von Leeds die durch das Unglück der Titanic berühmt gewordene Hymne „Näher, mein Gott, zu Dir!" mit Orgelbegleitung vor. Die ganze Zuhörerschaft erhob sich und hörte das Kirchenlied stehend an. Nach dessen Beendigung setzten sich die Zuhörer schweigend nieder. Eine tiefe eindrucksvolle Pause folgte und erst nach mehrminutiger feierlicher Stille nahm das Konzert seinen Fortgang.

In der stillen Landstadt Colne in der Grafschaft Lancashire war der kleine Kirchhof am Sonnabend, d. 18. Mai 1912 der Schauplatz eines ergreifenden Epiloges zu der Titanic-Katastrophe: der tapfere Kapellmeister der Titanic, *Wallace Hartley*, wurde feierlich zur letzten Ruhe beigesetzt. Von weither aus der Umgegend waren die Leute in die Heimatstadt des unglücklichen Musikers gekommen, um dem so tapfer in den Tod gegangenen die letzte Ehre zu erweisen. In der ganzen Stadt waren die Läden geschlossen, überall flatterten Fahnen, melancholisch auf Halbmast gesenkt, und die Strafsen, die der Leichenzug nehmen mufste, waren zu beiden Seiten mit dichten Menschenmassen besetzt. Man schätzt die Zahl derer, die auf diese Weise an dem Leichenbegängnis teilnahmen, auf 30000; wortlos und stumm stand diese gewaltige Menge, und als im langsamen Schritt der Totenwagen vorüberzog, gefolgt von den Kutschen mit den Angehörigen des Verblichenen zog alles den Hut und liefs barhaupt den Trauerzug vorüberziehen. Von der kleinen Methodistenkapelle, in der Hartleys Vater 25 Jahre lang Chormeister gewesen war, und in der der Sohn als Chorknabe seine musikalische Laufbahn begann, bewegte sich der Zug zum Kirchhof; die Stadt Colne hatte eine Deputation gesandt, ebenso das Territorials-Regiment, dem Hartley angehört hatte, vor allem aber die Musikvereine und Musikorganisationen der Umgegend. Fünf Musikkapellen begleiteten mit den Klängen eines Trauermarsches die Bahre, und als auf dem Friedhofe der Sarg beigesetzt wurde, begannen die versammelten Chöre den Hymnus „Näher, mein Gott, zu Dir" anzustimmen, den Hartley seiner wackeren Kapelle dirigierte, als die Titanic sank und nur noch der sichere Tod der Musiker harrte. Und während die weithin hallenden getragenen Klänge dieses Chorals durch die Lüfte zitterten, sah man aus den Augen der Sänger die Tränen rinnen. Nun ruht der heldenmütige Kapellmeister in heimatlicher Erde, und sein Andenken wird fortleben als das eines Mannes, der furchtlos im Angesicht des Todes die Allgewalt der Musik anrief, um Hunderten von verzweifelten Menschen noch in ihren letzten Minuten den schwachen Trost zu spenden, der in jenen Stunden allein noch in menschlicher Macht lag.

---

## Karl Straube als Bachspieler.

Von Paul Teichfischer, Bielefeld.

Der überaus rührige Königl. Musikdirektor Carl Holtschneider, Dirigent der Musikalischen Gesellschaft und des Reinoldikirchenchors und 1. Organist der Reinoldikirche in Dortmund, veranstaltete gegen den Schlufs der Saison 4 hochinteressante historische Orgelkonzerte zu populären Preisen, seinen Platz an der „Königin" willig und neidlos allerersten Meistern des Orgelspiels einräumend, den Professoren Straube, Leipzig, Egidi, Berlin, Bonnet, Paris und dem Orgelkünstler nicht „von Amts wegen" Schmidthauer, Budapest. — Ich hörte Carl Straube, den begnadeten Meister, zum ersten Male. Hier sein Riesenprogramm: Fantasie in G, Präludium und Fuge in e, Toccata, Adagio und Fuge in C (in letzter Zeit häufig auf Programmen zu finden) und — Passacaglia. Dazwischen 5 Choralvorspiele: 1. „Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ", 2. „In dulci jubilo", 3. „Herzlich tut mich verlangen", 4. „Liebster Jesu, wir sind hier", 5. „In dir ist Freude".

Und nun das Wie? Ich kann mir kaum ein klareres, einfacheres (dabei tief durchdachtes, geist- und poesievolles), und grofszügigeres Bachspiel denken. Keine Spur von Effekthascherei, nichts von Raffiniertheit in den Registermischungen und Klangkombinationen; souveräne Beherrschung der Technik nicht nur, sondern noch vielmehr: tiefstes Erfassen des grofsen Bach schen Genius und beredtes Interpretieren — ich möchte sagen: teilweise gewaltig ergreifendes Predigen seiner schier unerschöpflichen Gedanken! — Deutlich unterschied Meister Straube den Toccaten- und Fugen-Bach von dem Schöpfer der tiefgründigen Choralvorspiele. Auch die Differenzierung in der Ausführung (Registrierung, Tempo, Phrasierung) der Haupt- und Nebengedanken berührte äufserst sympathisch. Fugen und Toccaten erfuhren eine flotte, frisch zugreifende Temponahme. Die Choralvorspiele spielte der Meister meist recht langsam. Der 1. Teil der Fantasie in G mit seinem akkordlichen Figuren- und Passagenwerk (leichtflüssige 8' und 4') stürmte und flog nur so dahin.[1]) Das harmonisch reiche, akkordische, 5 stimmige Grave des 2. Teils kontrastierte wirksam dazu durch Tempo (breit) und Registrierung (ff). Bei Straubes Darstellung der Passacaglia in einer Riesenlinie mit stetigen und immer kühneren Steigerungen kam mir der Gedanke an das „Sichnimmererschöpfen und -leeren" der Mutter Natur im Frühling, an das Nichtendenwollen des Blühens, der verschwenderischen Fülle der Formen und Farben, „nach uralten, ewigen Gesetzen". (Basso ostinato!) — Bei den Reprisen einiger Verszeilen in den Choralvorspielen zu: „In dulci jubilo" und „Liebster Jesu" dozierte Straube eine wahrhaft künstlerische, vornehme Fernwerks-Verwendung, die meine Einwände gegen dieses häufig amüsant statt erbaulich wirkende, meines Erachtens unnötige Orgel-Ingrediens fast verstummen machte. Auch die Begleitungen zu den Arien: „Liebster Jesu, mein Verlangen" (aus der gleichnamigen Kantate) und: „Blute nur, du liebes Herz!" (a. d. Matthäuspassion), die die treffliche Sopranistin Constanze Lacueille, Köln, mit gesunder und nobler Bachauffassung sang, führte Professor Straube mustergültig aus. — Dieser Bachabend wird mir unvergefslich sein. —

### Felix Draesekes „Christus-Mysterium".

Erste Dresdener Aufführung am 5., 12. und 16. Mai 1912.

Von Prof. Otto Schmid-Dresden.

Obwohl dem Riesenwerke an dieser Stelle bereits von berufener Seite im Aprilheft eine kurze Besprechung gewidmet wurde, die auf Grund der Berliner Uraufführung erfolgte, sei es uns vergönnt, noch einmal zu ihm Stellung zu nehmen. Vorausgeschickt sei nur gleich, dafs davon von unserer Seite Abstand genommen worden sein würde, wenn unser Urteil sich nicht in allen wesentlichen Punkten vollständig mit dem dort abgegebenen deckte. Nur dünkt es uns, nicht unangebracht, wenn von der Stadt aus, in der Draeseke seit nunmehr mehr als einem Menschenalter lebt und wirkt, ein etwas detaillierterer Bericht folge. Das Werk ist doch auch schon in seiner ganzen Anlage ein aufergewöhnliches: die erste „Oratorien-Tetralogie". In einem Vorspiel und drei Oratorien behandelt der Meister den ganzen gewaltigen Stoff, der durch die Titelüberschriften der vier Hauptteile gekennzeichnet wird: „Die Geburt des Herrn (Vorspiel), „Christi Weihe" (1. Oratorium), „Christus der Prophet" (2. Oratorium) und „Tod und Sieg des Herrn" (3. Oratorium). Fafst man nur den Text ins Auge, so fällt einem zunächst dessen äufserer Umfang auf, die Breite seiner Ausführung als Ganzes und im Einzelnen. Gewifs, Händel in seinem Messias bringt auch die ganze Heilserscheinung des Erlösers von der Verkündigung bis zur Auferstehung zur Anschauung; aber in einem Oratorium! Mit geschickter Hand, die eine heute Bewunderung erheischende Bibelkenntnis leitete, stellte er sich selber die Textworte zusammen, und einer Anekdote zufolge verbat er sich sogar in ziemlich derber Weise eine ihm angetragene erzbischöfliche Hilfe. Möglich nur, dafs ihm sein Freund Jennens an die Hand ging. Draeseke folgte in dieser Hinsicht andern Spuren, als er mit seinem Schwager, Pastor Schollmeyer an die Arbeit ging, wobei erwähnt sein mag, dafs deren Anfänge bis vor das Jahr 1864 zurückdatieren. Es schwebte ihnen wohl mehr der Lisztsche Christus der Anlage nach vor. Aber seien wir ehrlich, der Standpunkt des evangelischen Theologen gibt ihrem Text das Gepräge mehr als gut ist. Eine Abschnitt-Überschrift wie: „Weitere Bezeugungen der Auferstehung" ist bezeichnend dafür, und dann dieser predigtartige Wortreichtum! Wie schön verstanden das die Alten aus den einzelnen Bibelstellen die entscheidenden Sätze herauszuheben. Warum denn vor allem auch dieser Wortreichtum in der Christuspartie! Die Erlöserworte müssen durchsichtig gefafst erscheinen wie nach allen Seiten hin leuchtende Brillanten. Man vergleiche die Christuspartie in der „Matthäuspassion" mit der in Draesekes „Christus". Die Gestalt des Heilands mufs nicht zu der eines, man verzeihe uns den despektierlichen Ausdruck, Sonntagsnachmittagspredigers werden! Felix Weingartner liefs im Konzert-Taschenbuch des Münchener Verlags von Emil Gutmann 1911 einen Artikel erscheinen: „Was soll man komponieren", der mit vollem Recht darauf hinweist, dafs die neuzeitliche Musik an einem Wortschwall in ihren Textbüchern krankt. „In Wagners Werken können wir den Abstand des absolut Komponierbaren vom absolut Unkomponierbaren am besten erkennen", heifst es dort u. a. Hat der Mann nicht recht? „In der Beschränkung zeigt sich der Meister." Gehet hin und lernet von den Alten! — Also zuviel Rezitative, zu lange ermüdende Wanderungen durch uninteressante Dialoge, wie der geschätzte Verfasser des Berichts im Aprilheft sagt, schwächen die Anteilnahme des Hörers in dem Werke und an demselben vielfach sehr ab, und hier wären also kräftige Striche indiziert. Auch erkennt man jetzt vielleicht mit der Zeit wieder, welches richtige ästhetische Empfinden unsere alten Meister leitete, als sie die Abwechslung von Chorsätzen, Rezitativen und Arien einführten. Draeseke zieht nun die Mittel heran, die ihm die Errungenschaften der Liszt-Wagnerschen musikalischen Deklamation an die Hand gibt, um der Monotonie entgegenzuarbeiten. Aber alle koloristischen Effekte und alle Unruhe in den Modulationen fruchten da nichts, wirken eben nur vorübergehend, und ganz bleibt auch der Vorwurf des Theatralischen in manchen Momenten, wo er auf mystische Klangwirkungen ausgeht, nicht aus. Und doch kann man von dem Werke als Ganzem wiederum nicht blos sagen: „in magnis voluisse sat est!" Nein, es ist ein Zug von Gröfse ihm eigen! Draeseke, dem Theologensprösling — sein Vater war Koburger Hofprediger ein berühmter Kanzelredner und dieser wieder der Sohn des Magdeburger

[1]) in kaum merklichen Steigerungen und Abtönungen < und >

evangelischen Bischofs Draeseke — war es ein Herzensbedürfnis, sein Bekennertum zu bezeugen. Überzeugend spricht sich das in den Chören aus, die uns die gestaltende Kraft des grofsen Kontrapunktikers mächtig empfinden lassen und denen die Gegenwart in ihrer Art kaum etwas an die Seite zu setzen hat. Es sind auch keineswegs etwa nur die allseitig hochgerühmten monumentalen Riesenchöre am Eingang und am Schlusse, die Draeseke als einen „Tonsetzer" alten grofsen Stils erkennen lassen, sondern jede der einzelnen Unterabteilungen des Gesamtwerkes birgt prachtvolle, teils dramatisch belebte, teils religiös betrachtende Einzelchöre. Wir möchten also auch deshalb schon mit aller Energie gegen ein Übergehen des Christus-Mysteriums von Draeseke Verwahrung einlegen. Die Zeit mufs Stellung nehmen zu dieser Riesenschöpfung, deren warme Aufnahme uns zugleich symptomatisch zu sein scheint für das nur zu begrüfsende Wiedererstarken religiöser Bestrebungen in unserem Volk. Nehme man den Rotstift zur Hand und kürze man in den Einzelgesängen, auch Bach und Händel mufsten sich das gefallen lassen. Aber nehme man sich des Werkes an, das seinen Meister ehrt und das Volk, dessen Kind er ist! — Hier hatte man sich des Musikdirektors *Bruno Kittel*-Berlin und seines Chores versichert, die man beide am liebsten für unsere Stadt gewonnen sehen würde — wenn das anginge. Das Orchester war die Chemnitzer Stadtkapelle, die ebenso wie der Chor durch hiesige Kräfte verstärkt wurde. Die Christuspartie sang an den beiden ersten Abenden *Karl Perron*, am dritten Prof. *Fischer*, Sondershausen, der sie bereits in Berlin gesungen hatte. Die andern Partien treten sehr zurück: sie waren den Damen *Ottermann*, *Schjelderup*, *Rahm-Rennebaum* aus Dresden, Fräulein *Steinweg*-Berlin und den Herren *Bergmann*-Berlin und *Enderlein*-Dresden anvertraut.

---

# Monatliche Rundschau.

**Berlin**, 10. Mai. Es lacht der Mai, bald sind wir frei von Opern und Konzerten. Die sie ausführten und die sie hörten — namentlich, die sie beruflich hören mufsten — sehnen sich nach Ruhe. Freilich stehen uns noch einige Extrakonzerte und Sondergastspiele bevor, ehe wir uns im Walde oder an der See die Nerven für die Aufführungen des nächsten Musikjahres auffrischen können. Und die Einladung zu dem „Konzert der Tausende", im Zirkus, in dem wir G. Mahlers Achte Sinfonie kennen lernen sollen, ist uns schon zugegangen. — Die Königliche Oper will eine Reihe heiterer Werke aus den letzten anderthalbhundert Jahren aufführen und machte den Anfang mit dem Schäferspiele „Die Maienkönigin", das, von *J. N. Fuchs* in Wien bearbeitet und als Glucksche Komposition bezeichnet, — den Text der Mad. *Favart* hat *M. Kalbeck* übersetzt — dort schon wiederholt gegeben war. Die liebliche Musik gefiel auch hier sehr, doch Gluck fand ich darin gar nicht. So nahm ich an, es handle sich um eine der Operetten, die Gluck aus Pariser Werken für den Wiener Hof einrichtete, deren Arien von Rousseau und andern stammten, und denen Gluck auch wohl eigene Melodien hinzufügte. Es waren nach Reichardts Angabe fünf, zu denen er die Musik ganz verfafste, wie „Der betrogene Kadi", sechs, deren Musik er ganz oder gröfstenteils beibehielt, darunter „Les amours champêtres". Diese 1751 in Paris und 1755 in Wien aufgeführte Operette ist nun unsere jetzige liebliche „Maienkönigin", von deren Musik aber neuerer Forschung zufolge dem Ritter Gluck (dessen „Orpheus" erst 1762 erschien) nichts angehört. — Es folgte in unserm Opernhause dem Pastorale Dittersdorfs unter dem Titel „Der Apotheker und der Doktor" bereits 1787 an derselben Stelle erschienenes „komisches Singspiel", das hier bis 1853 auf dem Spielplane blieb, seitdem aber doch gelegentlich wieder einmal auf die Szene kam. Seine hausbackene Komik wirkte nicht mehr so recht. Seiner Musik wurde man auch nicht mehr besonders froh. Vielleicht könnte sich eine stärkere Wirkung wieder einstellen, wenn die Sänger die rechte Darstellungsweise wiederfänden. — Herr *Jadlowker* begann seine Tätigkeit als Mitglied des Königlichen Instituts im „Rigoletto", bei welcher Gelegenheit Herr *d'Andrade* die Titelrolle als Gast sang und erweisen konnte, dafs er als leidenschaftlicher Darsteller kaum etwas, als Sänger nur wenig an Leistungstüchtigkeit abgenommen hat. Der neue Tenor ist ja für unsere Bühne ein wertvoller Besitz. Da er für sechs Monate in der Spielzeit, in die dann noch Gastspielsurlaube fallen, 75000 M bezieht, so beweist das, dafs wir unsere Künstler auch recht gut bezahlen, wenn sie auch nicht, wie in Amerika angeblich, 2000 Dollars für jedes Auftreten erhalten. — Die Königliche Oper liefs *F. v. Flotows* 100. Geburtstag ungefeiert vorübergehen. Da sie sechs seiner Werke — von Stradella (1845) an bis zu L'Ombra (1875) — gegeben hat, darunter Martha fast anderthalbhundertmal, so hätte sie des Tages vielleicht deshalb leicht gedenken können, weil die gute Martha wohl in den Kreis der heiteren Opern gepafst hätte.

Die Kurfürstenoper lebt noch. Nach dem bösen, bereits abgetanen „Fünfuhrtee" brachte sie als Neuheit den „Oberst Chabert" vom Textbuchverfasser und Komponisten *H. W. v. Waltershausen* als Musiktragödie bezeichnet. Obschon die meisten Kritiker das Werk loben, da sie ein namhaftes Talent darin erkennen wollen, kann ich ihm kein gutes Zeugnis ausstellen. Die Handlung ist einer Novelle Balzacs entnommen. Der Dichterkomponist verarbeitete das Tatsächliche derselben ohne psychologische Begründung zu einem Textbuche in Jamben mit selbsterfundenem, opernhaften Schlusse. So machte es den Eindruck eines Hintertreppenromans. — Chabert ist in der Schlacht bei Eilau schwer verwundet und wird als vermeintlich Toter mit vielen Gefallenen in ein Massengrab geworfen. Seine Frau verheiratet sich in Paris wieder und lebt mit ihrem Manne, dem sie Kinder geschenkt hat, glücklich. Der Oberst ist auf wunderbare Weise aus dem Grabe gekommen und erscheint nach mancherlei Abenteuern wieder in Paris. Um von der Totenliste gestrichen und in seine Rechte wieder eingesetzt werden zu können, wendet er sich an einen Advokaten, der zufällig auch der Anwalt der Frau Rosine ist, und zufällig kommt diese ebenfalls dahin. Aber sie verleugnet Chabert, wie sie es schon verschwiegen hatte, dafs an ihrem Hochzeitsmorgen ein Brief von ihm an sie gelangte, in dem er seine Rettung mitteilte. Zufällig diente der Schreiber des Advokaten früher im Regimente des Obersten und erkennt ihn wieder, den Rosine trotzdem als Schwindler bezeichnet. Als sie auf Verlangen ihres jetzigen Gatten beim Leben seiner und

ihrer Kinder schwören soll, dafs sie diesen Mann nicht kenne, will sie ein Giftfläschchen leeren, das sie zufällig in der Tasche hat. Chabert entreifst es ihr, und als sie ihm sagt, geliebt hätte sie ihn nie, erschiefst er sich. Da der zweite Mann der Ehrvergessenen bereits den Rücken gewendet hat, hindert sie niemand mehr daran, sich durch Gift zu töten. — Ist das etwa nicht ein Hintertreppenschauerstück? Er lebendig begraben, wunderbar gerettet, fälschlich beschuldigt, schmählich zurückgestofsen, sie doppelt vermählt, fast meineidig und Selbstmörder beide! — Im ersten Akte fragte ich mich, warum diese Personen nicht ganz sprächen, anstatt nur halb. Sie äufsern sich in einer Art begleitetem Parlando, bei dem die Vokale in einer bestimmten Tonhöhe und bestimmten Zeitdauer erklingen, ohne dafs es zu einer melodischen Phrase oder rhythmischen Figur dabei käme. Dazu machte das Orchester eine blofs lärmende, keine ausdrucksvolle Musik, die der Singstimme lediglich als Unterlage für Tonalität und Zeitmafs diente. Der Wortausdruck des Textbuches ist hier auch so geartet, dafs er für eine Verbindung mit Musik höchst ungeeignet erscheint. Streckenweis liefen Dichtung und Musik ohne engere Beziehung nebeneinander her. Wo es aus dem Gebiete der Epik in das der Lyrik überging, wuchsen der Musik die Schwingen etwas. Da kam es zu einiger Form und Farbe, wie denn überhaupt eine steigende Klimax in dem Werke festzustellen war. Der Komponist steht auf eigenen Füfsen (allerdings auf den Schultern anderer, wie jeder Schaffende) und daher kann man bei seinem Ernst und seiner Konsequenz schon noch einmal etwas Gutes von ihm erwarten. Seinen Geschmack würde er aber wohl verfeinern müssen. -- Obschon die Neuheit gut aufgeführt wurde, machte sie auf mich einen so unangenehmen Eindruck, dafs ich bald darauf in den Rigoletto ging, um wieder — Musik zu hören. Und unverständlich war es mir, dafs man den Chabert fast allgemein so sehr pries und ihm einen grofsen Erfolg voraussagte. Diese Prophezeiung scheint nun bei uns nicht in Erfüllung gehen zu sollen, denn schon für diese ganze Woche ist das Werk nicht zur Aufführung angesetzt. Allerdings kam ihm das Gastspiel des Fräulein *Destinn* in den Weg, die in „Tiefland", der „Verkauften Braut" und „Tosca" auftrat. Sie singt, obschon die Eintrittspreise um mehr als das Doppelte erhöht sind, stets bei dichtgefülltem Hause. Die Kurfürstenoper kann die fetten Einnahmen gut gebrauchen, und die Königliche Oper, mit der sich die Dame erzürnt hat, kann sie entbehren. Die amerikanische Luft ist dieser gut bekommen, und eine Elsa könnte sie mit der jetzigen Figur nicht mehr geben. Sie singt aber mit musikalischer Feinfühligkeit. Der Ton ist im Forte noch immer etwas geprefst; im Piano klingt er zauberisch. Ich fand aber, dafs die Stimme gelegentlich tremuliert.

Die Komische Oper ist aus der Versenkung wieder hervorgestiegen. Auf einige Zeit. Mit der Operette ging es nicht, da kam die Oper noch einmal an die Reihe. Doch schon bald wird sich das Institut endgültig in ein Lustspielhaus verwandeln.

Von den letzten Konzerten sei noch zweier Gesangs- und zweier Orchesterabende gedacht! Herr *Feinhals* machte im Konzertsaale wieder gut, was er zuletzt als Bühnensänger gar nicht gut gemacht hatte. Seltsam aber war sein Programm: Stücke aus Bajazzi, Afrikanerin, Heiling, Parsifal, Meistersinger. Wahrlich bunt genug! Indes wurden diese Sachen (von kleinen Ausstellungen abgesehen) wundervoll ausgeführt, und man konnte dem Gesangskünstler im Geiste zurufen: „Ha, nun erkenne ich dich wieder!" — Fräulein *Edith Walker* will die Bühne verlassen und nur noch im Konzerte auftreten. Hier wird sie schwerlich so viel Lorbeeren ernten, wie dort. Ihr Organ ist noch frisch und ausgiebig, ihre Gesangskunst nicht anzuzweifeln. Jedoch mufs sie ihren Liedervortrag noch feiner ausarbeiten und ihn mit wärmerem Blute zu erfüllen trachten. — Als Dirigent des Philharmonischen Orchesters „gastierte" Herr *Edwin Lindner*. Er dirigiert mit Umsicht und Geschick. Die 4. Sinfonie von Brahms gelangte zu löblicher Ausführung. Aber das Meistersinger-Vorspiel habe ich eigentlich noch nie mit so wenig Einsicht in seinen Ausdrucksgehalt vortragen hören. — Mit demselben Orchester und dem Königlichen Opernchore — zu dessen Vorteil der Musikabend stattfand — führte uns Dr. *K. Muck* Beethovens Neunte Sinfonie vor. Kürzlich hatte sie auch Dr. *R. Straufs* geleitet, und es war interessant, die Art beider miteinander zu vergleichen. Im grofsen und ganzen kann man sagen, jener habe sie klarer und genauer, dieser innerlicher und schwungvoller herausgebracht. *Muck* musikalischer, Straufs poetischer. Rud. Fiege.

**Halle a. S.** Mit Kammermusik versorgt uns regelmäfsig das Wille-Quartett (Paul Wille, Alfred Wille, Bernh. Unkenstein, Prof. Georg Wille), eine recht tüchtige Vereinigung. Die Programme berücksichtigten klassische und nachklassische Musik, zur Mitwirkung erschienen die Pianisten *H. Zwintscher*, *S. Eisenberger*, *F. Mikorey*, sowie für Schuberts Oktett und Beethovens Septett einige Gewandhausorchester-Mitglieder. Einen wunderbaren Genufs vermittelte das Berliner Klingler-Quartett. Zu einer Kammermusik der Robert Franz-Singakademie, in der u. a. ein Interesse erweckendes Klavierquintett von Alfred Rahlwes — dem Dirigenten des Vereins zur Erstaufführung kam, war das grofsartig eingespielte Hefs-Quartett hinzugezogen. In den von *Eduard Mörike* frischzügig und schwungvoll geleiteten Konzerten des Stadttheaterorchesters kamen u. a. zu Gehör die Jenaer Sinfonie Beethovens (an deren Echtheit wohl nicht zu zweifeln ist!), Rich. Straufs' prächtige Bläsersuite Op. 4, Liszts Dante-Sinfonie (1. Aufführung in Halle!) und an Solisten traten *Vogelstrom*, *Senius*, die *Mys-Gmeiner*, die *Voigtländer* und die *Carreño* auf, also nur bedeutende Kräfte. Eins der Konzerte dirigierte *F. v. Weingartner* mit grofsem Erfolge. Das ausgezeichnet klingende Winderstein-Orchester bot u. a. zwei Beethovenabende mit *Tilly Koenen* und *Alfred Wittenberg*, einen modernen Abend (Bruckner, Straufs, d'Albert) und ein Rich. Wagner-Konzert mit der stimmgewaltigen *Paula Dönges*. Unsere grofsen Chöre entfalteten ein reiches Leben. Der „Sang und Klang" (Leitung: *Ed. Mörike*) trat mit einer gediegenen Lisztfeier hervor. Die Hallische Singakademie führte für Halle zum ersten Male vollständig Liszts „Christus" auf, ohne dafs der Dirigent *Willi Wurfschmidt* indes das Letzte und Höchste aus dem Werke herausgeholt hätte. Die Robert Franz-Singakademie (Leitung: Königl. Musikdirektor *A. Rahlwes*) legte sich erfolgreich für P. Cornelius' „Barbier von Bagdad" (in konzertmäfsiger Wiedergabe — Mottls klangvolle Bearbeitung) ins Mittel und bot dann unter ihrem frisch zugreifenden Dirigenten Bachs Matthäus-Passion. Der Lehrer-Gesangverein führte in seinem ersten Konzerte unter seinem neuen Dirigenten, Chordirektor *K. Klanert* mit ungewöhnlichem

Erfolge ein historisches, künstlerisch wertvolles a cappella-Programm (altdeutsche Liebeslieder, Schubert, Loewe, Marschner, Hutter, Andreae) durch. Die studentische Sängerschaft Fridericiana brachte in ihrem Winterkonzerte Chöre teils mit, teils ohne Orchester (u. a. als Neuheit M. Oestens „Der Pilot") in wohlgelungener Weise zu Gehör und zeigte, dafs sie unter Leitung von Universitätsmusikdirektor *F. Brandes*-Leipzig schöne Fortschritte gemacht hat. Auf rein kirchenmusikalischem Gebiete traten der Pauluskirchenchor (Leitung: Organist *Boyde*) mit Bachschen Kantaten, das Leipziger Soloquartett von Musikdirektor *Röthig* und Gen. mit herrlichen Kleinodien aus den verschiedensten Perioden evangelischer Kirchenmusik, der Stadtsingechor (Leitung: *K. Klanert*) mit einem Passionskonzert hervor. In diesem erlebte die neue, in Form der Choralkantate komponierte Chorkomposition „Trauergesang von der Not Christi am Ölberg" (nach einem Text von Fr. v. Spee) von K. Klanert die Uraufführung. Die Kritik lobte einmütig an dem Werke, das für zwei Solostimmen — gem. Chor — Streichorchester und Orgel geschrieben ist, die geschickte Verwendung der Ausdrucksmittel und die aparten Klangwirkungen. An der Ausführung des Programms bezw. der Kantate waren der hervorragende Orgelkünstler *Herm. Keller*-Weimar, die Sängerin *M. Seeliger*, der Baritonist *F. Zacharitz*, der Stadtsingechor und die Kapelle des 36. Inf.-Reg. beteiligt Paul Klanert.

**Leipzig**. Im Neuen Theater ging manches vor sich. Das, leider nur einmalige Gastspiel des russischen Sängers *Baklanoff*, erregte das stärkste Interesse. Sein Rigoletto war eine, im dritten Akte kulminierende gesanglich wie darstellerisch ganz eminente Leistung. Zahlreiche Hervorrufe und Lorbeerspenden bewiesen dem scheidenden, als Theaterdirektor nach Hamburg-Altona übersiedelnden Oberregisseur der Oper Dr. *Hans Loewenfeld*, der sich, so verhältnismäfsig kurz auch sein hiesiges Wirken war, zahlreiche Verdienste um unsere Opernbühne erworben hat, die allgemeinen Sympathien.

Ein vierabendlicher „Richard Straufs-Zyklus" fand zahlreiche Bewunderer. „Salome", „Elektra" und den „Rosenkavalier" brachte man beifallswert heraus. Als Novität erschien endlich auch das Spiel von der „Feuersnot", das sehr starken Beifall auslöste. Über das teilweise schwache, durch die scharf polemische Tendenz keineswegs gebesserte Wolzogensche Textbuch kann man recht verschiedener Meinung sein, über den musikalischen Wert der Partitur aber wohl nur einer. Der breit gezogenen Melodie wird ein weites Feld gelassen; sie läfst schöpferische Vollkraft erkennen und enthält meisterhafte Charakteristiken. So zeigt z. B. jeder der verschiedenen Vertreter des wechselnden Volkstypus eine Physiognomie von wahrer Porträttreue. Markig tritt die Gestalt des Helden hervor und vom Zauber des Magdtums umschimmert ist jene der Heldin. Von oft meistersingerlicher Schönheit erfüllt sind die Volksszenen, von sinnberauschender Fülle musikalischer Gesichte des in die wundervolle Schönheit aller nur erdenklicher Tonfarben eingekleidete, Kunrads und Diemuts Vereinigung illustrierende sinfonische Orchesterzwischenspiel. Das Finale dieses Singgedichts weist ein Crescendo an Leidenschaft auf, wie es in solcher Stärke und musikalischer Schönheit auch von Richard Straufs selbst kaum wieder erreicht wurde. Wie sich Wolzogens Text im Hinblick auf Richard Wagner der Alliteration bedient, so bringt Straufs ab und zu bewufstermafsen Wagnersche Motive und verwendet zum ergötzlichen Lokalkolorit auch einige altmünchenerische Lieder und Gassenhauer. Eine sehr wichtige Stellung nehmen die zahlreichen Ensemblesätze und Chöre ein, besonders jene der Kinder. Aufs neue erweist sich in allen diesen Straufsens eminente Satzkunst. Als Vertreter der beiden Hauptpartien zeichneten sich *Willy Buers* und *Mizzi Marx*, aus wie denn auch die zahlreichen Nebengestalten und Chargen vortreffliche Darsteller fanden. Wundervoll spielte das Orchester unter Kapellmeister *Pollaks* Leitung und ein stimmungsvolles Szenenbild hatte Dr. *Loewenfelds* Regie geschaffen. Eugen Segnitz.

In **Eisleben** brachte der Städtische Singverein unter Leitung von Dr. *Herm. Stephani* letzten Winter zur Aufführung: Bach, Kantaten; Händel, I. Krönungshymne; Mozart, Requiem; Schumann, Paradies und Peri; Stephani, Weihegesang; Jul. Weismann, Weihnachtskantate.

**Gotha**. Zum Jubiläum ihres 75jährigen Bestehens führte die Gothaer Liedertafel unter Leitung ihres Dirigenten Professor *Ernst Rabich* am 20. April mit ca. 300 Sängern, Sängerinnen und Musikern die 9. Sinfonie von Beethoven und die Verwandlungsmusik und Schlußszene aus dem 1. Akt des Parsifal auf. Aus kleinen Anfängen hat sich die Liedertafel zu einem Konzertverein entwickelt, der ca. 900 ordentliche und 600 außerordentliche Mitglieder, darunter 70 Sängerinnen und 130 Sänger, zählt. Für die sieben Konzerte der Saison stehen ihm 12—15000 M zur Verfügung, so daß er nicht nur anspruchsvolle Chor- und Orchesterkonzerte veranstalten kann, sondern auch erstklassige Solisten zu engagieren imstande ist.

**Insterburg**. *(Eugen Krüger †.)* Nach längerem Leiden starb am 3. Mai der hiesige Bürgermeister Eugen Krüger im Alter von 51 Jahren nach 15jähriger Amtstätigkeit. Er war der Begründer des Ostpreußischen Sängerbundes und etwa fünf Jahre erster Ordner des Sängervereins, ein ideal künstlerisch veranlagter Mann und Förderer des deutschen Männergesangs. Dr. mus. J. H. Wallfisch.

**Insterburg**. Der hiesige Oratorien-Verein, Dirigent Königl. Musikdirektor *Franz Notz*, beschloß die Konzertsaison mit einem Bach-Fest am 30. und 31. März. Am ersten Tage kam die Johannespassion zur Aufführung, am zweiten, dem mehr freien Formen gewidmeten Tage „Große Kammermusik" — Klavierkonzert, Präludium und Fuge, verschiedene Humoristika (Arietten, Bauernkantate) usw.

Gelegentlich eines Kirchenkonzertes in der Baptistenkirche am 17. März kam u. a., außer Mendelssohns „Herr durch die ganze Welt", des einheimischen Komponisten Dr. mus. *J. H. Wallfisch* 62. Psalm — Solo, Rezitativ und gemischter Schlußchor mit Orgelbegleitung, zur Aufführung. Das Opus bietet Abwechselung durch innige und bewegtere Stellen und interessante Tonmalerei.

In **Nordhausen** erzielte die Festouvertüre von Dr. *Hermann Stephani* bei ihrer Uraufführung durch den Komponisten starken Erfolg.

— Am 8. bis 11. Juni findet in Dortmund ein schwedisches Musikfest statt. Am 8. Juni wird das Musikdrama „Das Fest auf Solhaug", Text von Ibsen, Musik von Stenhammer aufgeführt, an den übrigen Tagen sind Kammermusik- und Orchesterkonzerte, am 11. Juni ein Männerchorkonzert durch einen Studentenchor aus Upsala. Natürlich werden nur Werke schwedischer Autoren aufgeführt.

— Am 23. und 24. Juni tagt in Bielefeld der Evangelische Kirchengesangverein für Westfalen. (Vorsitzender: Herr Superintendent D. Dr. W. Nelle, Hamm i. W.) Die musikalischen Veranstaltungen sind als Bachfeier en miniature gedacht. Dem eröffnenden Festgottesdienst in der Altstädter-Kirche am Sonntag (mit gemeinsamen Bachchorälen und Wechselgesängen) der dem Provinzialverein angeschlossenen Bielefelder Kirchenchöre (Leitung: die Organisten Kornfeld und Meyer II) folgen eine Aufführung der vier Bachkantaten: 1. Ich bin ein guter Hirt, 2. Lobet Gott in seinem Reiche (Himmelfahrts-Oratorium), 3. Erschallet ihr Lieder (Pfingsten), 4. Siehe, ich will viel Fischer aussenden, durch den Verein für kirchliche Musik (Leitung: Organist Teichfischer) und ein Gemeindeabend mit An-

sprachen und edlen Volsliedern. Für Montag sind u. a. vorgesehen: Vortrag: Die Entwicklung des Choralvorspiels (mit besonderer Berücksichtigung J. S. Bachs) (Organist Teichfischer), als Ilustration des Vortrags: Orgelkonzert (Solist: Prof. A. Egidi), Festessen, musikalische Begrüßung der Festteilnehmer im Assapheum, Bethel bei Bielefeld und Besichtigung der von Bodelschwingh schen Anstalten unter sachkundiger Führung.

— Bei Gelegenheit des „Wiener Musikfestes" (vom 21. bis 30. Juni) kommt Gust. Mahlers 9. Sinfonie (am 26. Juni) zur Uraufführung. Die Sinfonie ist noch nicht im Druck erschienen.

— Deutsche Karl Loewe-Feste. Dem großen Meister der Ballade werden jetzt Ehrungen zuteil, von denen er sich selbst wahrscheinlich nichts hat träumen lassen. Nachdem das Jahr 1911 bereits zwei Loewefeiern (in Löbejän, dem Geburtsort des Meisters durch den Stadtsingechor aus Halle a. S. — in Rostock durch die dortige Singakademie) gebracht hat, plant der durch seine Loeweabende bekannte Berliner Konzertsänger *Karl Götz* für 1912 zwei weitere Loewefeste. Diese sollen in Birkenfeld am 1., 3. und 4. August und in Stettin, Loewes zweiter Heimat, im Herbst stattfinden. Götz wird dabei nicht nur als Leiter und Sänger, sondern auch als Redner tätig sein. Das Jahr 1912 wird der musikalischen Welt endlich auch, nachdem schon vor Jahren durch Dr. Maximilian Runze bei Breitkopf & Härtel eine siebenzehnbändige Gesamtausgabe der Loeweschen Werke zustande gekommen ist, die immer noch fehlende große Loewebiographie schenken. Ihr Verfasser ist Dr. *Karl Anton*, Worms a. Rhein. Kl.

— Der Würzburger Fortbildungskursus für Schulgesanglehrer ist bereits zur größten und besuchtesten schulgesangpädagogischen Veranstaltung ihrer Art geworden. Der Kursus 1911 war von 71 Teilnehmern aus Deutschland, Österreich und der Schweiz besucht. Hauptaufgabe der Würzburger Kurse ist die authentische Einführung in Theorie und Praxis des Eitzschen Tonwortverfahrens. Nähere Auskunft erteilt der Kursleiter *Raimund Heuler*, Würzburg, Harfenstraße 2.

— Der neue Beethovenfund, „Karfreitags-Kantate für vier Singstimmen mit Begleitung" (von drei Klarinetten, drei Hörnern und drei Posaunen), dessen in Württemberg aufgefundenes Manuskript sich in den Händen von Prof. Dr. *Hermann Alrat*-Halle a. S. befindet, wurde von Alrat bisher als ein „unter Neefes Anleitung angefertigtes Studienwerk, vielleicht sein erster größerer Versuch im Chorsatz" bezeichnet (siehe „Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft"). Jetzt klärt Prof. Alrat den Sachverhalt folgendermaßen auf. Es handelt sich tatsächlich um ein Beethovensches Werk, aber um kein Jugendwerk, sondern um die Überarbeitung von zwei 1812 für den Linzer Stadtmusikdirektor F. H. Glöggl komponierten Posaunenquartetten. Ignaz Ritter von Seyfried fügte für den Vortrag bei Beethovens Leichenfeier (29. März 1827) einen Text für vierstimmigen Männerchor hinzu, und ein weiterer unbekannter Bearbeiter schuf dieses Arrangement zu der erwähnten Passionskantate für gemischten Chor um, indem er den Seyfriedschen Text zum Teil mit heranzog und die Instrumentation hinzufügte. K.

— Ehrung. Dem Königl. Musikdirektor und Regierungs-Orgelrevisor *Fritz Lubrich* in Sagan, Schlesien ging von dem Präsidenten der unter staatlicher Oberaufsicht stehenden Hochschule Milton-College in Milton, Wis. die Mitteilung zu, daß die Fakultät und Administration beschlossen haben, ihm ehrenhalber den musikalischen Doktortitel (Dr. mus.) zu verleihen. Fritz Lubrich ist seit 1889, also seit 23 Jahren, in selbstloser Weise Herausgeber der „Fliegenden Blätter des Schlesischen evangelischen Kirchenmusikvereins" und von „Die Orgel", Zentralblatt für Kirchenmusik. 1900 wurde er zum „Königlichen Musikdirektor" und 1904 zum Orgelrevisor ernannt. Von Kompositionen veröffentlichte er u. a. Deutsches Bundeslied, Kinderchöre, gemischte Chöre, Motetten, eine Chorgesangschule für Männerchöre, Sammlungen von Orgelstücken, Choralbücher usw., der Bach-Choralist Choralharfe, der Kirchenchor, ferner eine Neukomposition von „Deutschland über alles" und viele Männerchöre.

# Besprechungen.

Selbstanzeige.

Im Verlage von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza ist ein musikalisches Werk erschienen, für das sich wahrscheinlich die deutsche Sängerwelt interessieren wird, ein **Album neuer Meisterlieder,** 62 Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung, herausgegeben von *Ernst Rabich*. Weit gerühmte deutsche Liederkomponisten der Neuzeit sind die Schöpfer der Gesänge, Erwin Banck, Ignaz Brüll, Paul Claußnitzer, Felix Draeseke, Joseph B. Foerster, Hermann Grädner, Konrad Heubner, Heinrich Hofmann, Carl Hirsch, Otto Klauwell, Emil Krause, Max Kretschmar, Gustav Lazarus, C. A. Lorenz, Robert Músiol, Heinrich Pfannschmidt, *Max Reger* (Autor von sieben Liedern), Friedrich Riegel, James Rothstein, Carl Reinecke, Philipp Wolfrum, Max Zenger, Heinrich Zöllner. Stimmung und Inhalt der Lieder werden angedeutet durch die Teilüberschriften „Sehnsucht" (10 Lieder), „Der Liebe Lust" (22 Lieder), „Der Liebe Leid (13 Gesänge), „Friede im Herzen" (11 Lieder), „Kindeston" (6 Lieder). Das Werk bietet dem Sänger sowohl für den Konzertsaal als auch für das Haus reiches Material. Manche Lieder „singen sich von selbst", andere bedürfen energischer Stimm- und Ausdrucksstudien. Alle liegen den Sopran- und Tenorstimmen, gegen 50 davon fordern nur eine Höhe bis zum zweigestrichenen f oder fis, so daß sie auch von mittleren Stimmen gesungen werden können. Die Ausstattung ist vornehm. Der billige Preis von 6 M konnte von der Verlagshandlung nur in Hoffnung auf eine massenhafte Verbreitung der Sammlung gestellt werden.

Ernst Rabich.

**Bekker, Paul,** Beethoven. Berlin und Leipzig, Schuster & Löffler, 1911.

Daß der großartigen Materialsammlung zu Beethovens Biographie, die *Thayer*, *Deiters* und *Riemann* geschaffen; daß den Arbeiten, welche des Meisters Wirken beleuchten, wie es sich auf die einzelnen Zweige der Komposition erstreckte, wieder einmal ein Buch folgen müsse, das die Summe der menschlichen und künstlerischen Tätigkeit Beethovens zieht, war vorauszusehen. Was Beethoven uns ist, das hat Bekker in seinem vortrefflich geschriebenen und auch ernsten Sinnes gearbeiteten großen Werke dargelegt. Liebe zu dem gewaltigen Künstler, dessen Einfluß auf die Gegenwart noch im Wachsen ist (soweit sie sich aufnehmend und wiedergebend verhält), und Sachkenntnis haben Bekker die Feder geführt.

Eine Kritik des Buches beabsichtige ich nicht zu geben. Sie würde viele Seiten in Anspruch nehmen. Tritt man dem Werke von philologischer, musikwissenschaftlicher Seite entgegen, so lassen sich manche Angriffspunkte finden. Eine philologische Leistung lag aber nicht in Bekkers Absicht. Er verwendet seine Quellenschriften gründlich und ehrlich und ergeht sich in seinen Auseinandersetzungen über Beethovens Kunstschaffen in einer die Sachlichkeit nicht vermissen lassenden und begeisterten Weise. So ist sein Buch als ein getreuer Führer in das ewige Wunderland der Kunst des Meisters zu bezeichnen, ein Buch, das dem Menschen Beethoven in der wundersam ergreifenden Verquickung oft ganz heterogener Züge gerecht wird, und den Künstler in der Auffassung kennen lehrt, die ein mit der Bildung seiner Zeit vertrauter Kopf von ihm hat.

Die äußere Ausstattung des großen Werkes ist eine würdige.

Darmstadt. Wilibald Nagel.

### Druckfehlerberichtigung:

In der vorigen Nummer muß es auf Seite 132 statt *Lewin Lendvai* heißen *Erwin Lendvai*.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

# BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

**XVI. Jahrgang. 1911/12.**

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

**Nr. 10.**
Ausgegeben am 1. Juli 1912.

Monatlich erscheint
Heft von 16 S. Text und 8 S. Musikbeilagen.
**Preis:** halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen
durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
**Anzeigen:**
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.


**Inhalt:**





# Graupner-Studien.

Von Prof. Dr. **Wilibald Nagel**-Darmstadt.

## I. Graupner als Sinfoniker.

Christoph Graupners Kompositionen werden in der Hauptsache auf der Gr. Hofbibliothek in Darmstadt aufbewahrt; hier liegen die 114 Sinfonien, die 80 französischen Ouvertüren, die Zahl 1300 übersteigenden Kantaten. Die Berliner Hofbibliothek besitzt die Partituren der beiden einzig erhaltenen Opern des Meisters. Einzelnes liegt in Rostock, in Karlsruhe und auf der Frankfurter Stadtbibliothek. Ein Verzeichnis ihres Besitzes Graupnerscher Werke, das nicht allzu umfangreich werden dürfte, ist noch nicht bekannt geworden.

Die Kompositionen haben bislang noch keine eingehende Würdigung erfahren. Es kann das bei dem Gange der Entwicklung der modernen Musikgeschichtsschreibung nicht weiter auffallen: zuerst galt es, um Zentralpunkte der Darstellung zu gewinnen, das Leben und Wirken der führenden Geister darzustellen; darauf folgten ganz von selbst die Gruppen, die sich um diese gebildet hatten. Schulen, Formgattungen schlossen sich an. Aber je weiter der forschende Blick vordrang, um so mehr ließ sich eine Erscheinung klar erkennen: daß vieles, was man als Eigentümlichkeit des Stiles eines großen Künstlers erkannt hatte, von seinen Vorgängern bereits angebahnt, von ihm nur ausgebildet, zur Vollendung gebracht worden war. Dadurch hat sich, um ihn zu nennen, z. B. *Haydns* Bild in den letzten Jahren nicht ganz unwesentlich verschoben. Die Erkenntnis, daß in der Mannheimer Tonschule einiges von Haydnschen Idiotismen vorbereitet wurde, hat ebensowenig wie die andere, daß die Mannheimer Sinfoniker den jungen Haydn als Instrumentalkomponisten hier und da überragen, diese Erkenntnis hat freilich Haydns Ruhm nicht zu schmälern vermocht. Wir erkennen nur jetzt die Grenzen seines Schaffens klarer, aber dadurch ist er uns um nichts weniger lieb geworden.

Die Bedeutung der Mannheimer Tonschule ist nicht ganz unbestritten; mag auch ihr eifriger Vorkämpfer *H. Riemann* noch so nachhaltig für sie eintreten (während die Wiener Geschichtsschreibung den *G. M. Monn*, der mit *Stamitz* gleichaltrig war, den Ruhm beilegt, den persönlichen Stil des 18. Jahrhunderts begründet zu haben): allmählich dringt das Verständnis dafür doch in immer weitere Kreise, daß auch Joh. Stamitz kein vom Himmel gefallener Prophet der neuen Kunst war, daß er Vorarbeiter hatte, Künder von Ideen war, die in seiner ganzen Zeit begründet lagen. Auch *Graupner* muß zu den Vorläufern der ars nova des 18. Jahrhunderts gezählt werden, und es wird nachgerade Zeit, einmal ausführlicher auf ihn hinzuweisen, der als eine beachtenswerte und durchaus tüchtige, wenn auch freilich nicht ganz harmonische Erscheinung in einer Umgebung stand, die künstlerische Werte von hohem Range untergehen und neue zum Leben erwachen sah, ein Mann, der das Rüstzeug seiner Kunst, wie es ihr bis dahin gedient

hatte, vollauf beherrschte und, vom Geiste des neuen Kunstschaffens berührt, das nach passenden Formen und Ausdrucksmitteln suchte, auch seinerseits in ehrlichem, freilich durch mancherlei Beschränkungen behinderten Ringen für das der Zeit aufdämmernde Ideal eintrat.

Im Kampfe um die Wertung des Persönlichen im Menschen und seiner geistigen Betätigung hat auch Graupner als Instrumentalkomponist mitgekämpft. Es war das tragische Moment in seinem Leben, daß ihm die Fähigkeit, einen den Wechsel der Zeiten überdauernden Eigenton zu finden, versagt blieb. Das mag mit seinem Lebensgange zusammenhängen: der Schüler Kuhnaus kommt nach Hamburg, gerät in den leichtlebig-genialen Keiserschen Opernkreis; er wird nach Darmstadt berufen, aber seine Hoffnung, hier die Oper erblühen zu sehen, verblaßt schon in den ersten Jahren mehr und mehr, und es treten neue, ganz andere Aufgaben an ihn heran, deren Bewältigung ihm nicht immer Freude macht, seinen künstlerischen Ehrgeiz nicht vollauf befriedigt. Wir werden davon noch zu sprechen haben. Die Zeitgenossen erkannten freilich das Neue in seiner Kunst in hohem Maße an, und wenn *Fasch* nach Darmstadt zog, um von ihm zu lernen, so bewies er eben damit, daß Graupner die kleine hessische Residenzstadt zu einem Mittelpunkt der beginnenden neuen Musikkultur gemacht hatte.

Wir wissen, daß der Stadt am „großen Wog“ dieser Ruhm nicht lange blieb. Aber ihn verdankt sie doch nur Graupner und seinem künstlerischem Wirken, und da berührt es sonderbar, daß keine Straße, keine Tafel in Darmstadt seinen Namen dem heutigen Geschlechte lebendig erhalten hat.

Nur um Andeutungen kann es sich in dieser Arbeit handeln, nicht um breite Darlegung der an sich zahlreichen Einzelheiten. Die dem Inhalte der nachfolgenden Blätter zu Grunde liegende Fragestellung läßt sich so geben: was hat Graupner, der Sinfoniker, Neues geschaffen, das uns berechtigt, ihn unter die Vorläufer der Haydn-Mozart-Periode zu rechnen?

Leider läßt sich die Frage nicht völlig beantworten.

Aus seinem Leben wissen wir, daß er sich nur wenig über seine künstlerische Tätigkeit äußerte. Was er im „Choralbuche“ über seine Ansicht von der Musik sagt, hat nur Bezug auf die damalige Zeit und geht zunächst garnicht auf die instrumentale Kunst. Schmerzlich vermißt, wer seinen Sinfonien näher tritt, deren Datierung, die uns über manchen Zweifel aufzuklären vermöchte. Daß ein Tonsetzer seiner Zeit kirchliche Schöpfungen datierte, ergab sich schon durch die Texte und die Feiern, für welche die Werke geschaffen wurden. Bei weltlichen Kompositionen, die nicht zu einer „hochfürstlichen“ Feier, vielmehr im regelmäßigen Gange des Dienstes entstanden, lag für den Musiker keine rechte Veranlassung vor, ihre Entstehungszeit zu vermerken, und das um so weniger, als sie ja in unserem Falle nicht einer bestimmten Person als Widmung zugeschrieben wurden, sondern als Unterhaltungsmusik gedacht waren. Wer sich also Graupners Sinfonien in der Absicht, sie zu sichten, nähert, wird ein gewaltiges Durcheinander und keine Möglichkeit, sie chronologisch zu ordnen, finden.

Den Versuch einer solchen Ordnung, die nach inneren Gründen geschehen könnte, habe ich aufgeben müssen. Die Sinfonien ihren Tonarten nach zusammenzustellen, wäre, abgesehen davon, daß bei der großen Zahl gleichtoniger Werke überhaupt damit nichts gewonnen wäre, ebenso etwas äußerliches wie die Einordnung nach der Zahl der Einzelsätze, die zwischen 3 und 8 wechselt. Auch die Frage der Instrumentalbesetzung gibt uns keinen rechten Fingerzeig, die andere nach der Entstehungszeit der Sinfonien zu lösen, weil wir z. B. nichts bestimmtes über die Violettspieler oder die Clarinbläser, für die Graupner geschrieben haben könnte. Es bliebe in derselben Richtung noch über die mehr oder weniger zum Sonatensatze hin sich entwickelnde Form der ersten Sinfoniesätze zu sprechen, ferner über die Hinwendung zu einem von der Suite sich abkehrenden zyklischen Tonwerke. Derlei Sinfonien, in denen die Drei- oder Vierzahl vorherrscht, und solche, in denen mancherlei Tanztypen der Suite und freie Gebilde eines gewissen programmatischen Schlages erscheinen, folgen sich in den Graupnerschen Manuskripten im bunten Wechsel. Allein nun diese als die älteren, jene als die jüngeren zu bezeichnen geht nicht wohl an, weil Graupners Wesen als Sinfoniker, wenn man von vereinzelten langsamen Sätzen absieht, nahezu jeder deutlich ausgeprägte reflektorische Zug abgeht; nur ein solcher würde es wahrscheinlich machen, daß Graupner in bestimmter und beabsichtigter Weise Formtypen zu finden und auszugestalten bestrebt gewesen sei.

Graupners künstlerische Eigenart, vornehmlich die, welche in seinen ersten Sinfoniesätzen zutage tritt, bezeichnet vielmehr ein bemerkenswerter Mangel reflektierender Ausdrucksweise; in der Hauptsache sind sie sozusagen aus dem Ärmel geschüttelt, nicht selten sorglos und selbst flatterig gestaltet. Wohl enthalten alle diese Sätze, in denen das oft öde Figuren- und Floskelunwesen, wie wir es aus der damaligen Ouvertüre kennen, zuweilen wahrhafte Orgien des langweiligsten Passagenwesens feiert, auch gegensätzliche Abschnitte, in denen sich das Bestreben nach Kantilene, nach harmonischer Vertiefung, nach sinnfälligem Ausdrucke erkennen läßt; aber sie bleiben doch in der Minderzahl und gewinnen nur ganz selten für die Ökonomie des Baues eine größere Bedeutung, weil sie als fertiges er-

scheinen, mit dem Graupner arbeitet, ohne aus ihnen thematisch etwas zu entwickeln.

Alles das schließt nicht aus, daß sich bei ihm nicht gewisse Formtypen ausgebildet hätten. Graupners Formenbildung ist sogar ungemein reich. Aber die Entwicklung, in der er zum Begriffe des Sonatensatzes, wie wir ihn kennen, gelangte, läßt sich beweiskräftig nicht nachzeichnen. Zunächst stehen Floskeln neben mehr oder weniger fest umrissenen thematischen Kerngedanken melodisch-rhythmische Prägung da; es bildet sich ferner eine Gewohnheit Graupners heraus, den Hauptsatz auf der Dominante und abschließend auf der Tonika zu wiederholen; daneben finden sich andere Sätze, die namentlich auch naheliegende Mollstufen für dieselben Satzteile benutzen; es fehlt auch die Wiedergabe in der Tonika am Schlusse nicht. Der Begriff des 2. Themas zeigt sich nur äußerst selten scharf ausgesprochen, aber kontrastierenden Momenten begegnet man auf Schritt und Tritt, jedoch erscheinen sie nur hin und wieder in der Dominanttonart. Auch das kontrastierende Element macht sich breit. Man sieht, die Formen gehen recht weit auseinander, und ein Entwicklungsgesetz aus ihnen ableiten zu wollen, erscheint mehr als gewagt.

Daß Graupner die Notwendigkeit, in der homophonen Musik gegensätzliche Ausdrucksmittel in nächste Nähe voneinander zu rücken, erkannte, mag durch einen bei einem so ernst geschulten Künstler leicht erklärlichen Überdruß an dem Floskelwesen der Opern-Ouvertüre seiner Zeit veranlaßt worden sein. Das Sammelsurium von rauschenden Akkordpassagen und Skalengängen, von krausen Figuren und stereotypen Wendungen, wie sie die ersten seiner Sinfoniesätze oft füllen, konnte ihn auf die Dauer nicht befriedigen. Er brachte von Haus einen gesunden Sinn für volkstümliche Melodik mit, der noch in Hamburg durch *Keiser* neue Nahrung erhalten hatte. Er war kontrapunktisch vortrefflich geschult. Was konnte ihn an dem rauschenden Einerlei solchen Passagenfeuerwerkes, das an leerem Stroh emporlohte, reizen? An sich sicherlich nichts als das eine, daß der homophone Aufbau Endzweck war und daß es galt, ihm einen gewissen über die äußerliche Wirkung hinausragenden Sinn zu gesellen. Aber die höfischen Feste, für die die Sinfonieen geschrieben wurden, verlangten für den Beginn etwas festlich-wirkendes und klingendes. Das war nun einmal die Losung, unter der der Tonsetzer zu schaffen hatte. So fiel er immer wieder in den alten Ton zurück, bis ihn Einflüsse *d'Abacos* und vielleicht auch da und dort solche der Mannheimer trafen. Aber er konnte auch seine eigene Natur nicht unterdrücken, und so kamen ihm inmitten des Einerleis seiner Floskelgänge auch allerlei melodische Einfälle, die er wohl in ein gewisses tonales, nicht aber in ein innerliches Verhältnis zu jenen zu stellen vermochte, und zwar deshalb nicht, weil aus der Phrase und der Floskel schlechterdings nichts anderes als Phrase und Floskel zu gewinnen war, und ein faßbarer Gedanke mit ihnen keine andere als eine äußerliche Verbindung eingehen konnte. Breitgefügte Allegro, Gedanken zu ersinnen war Graupners Fähigkeit eben nicht. Auch wo ihm gute Eingangsmotive einfallen, opfert er sie häufig dem flimmernden Passagen-Nebenwerke. Da und dort kommt er zu einem schon recht fest gefügten thematischen Entwurfe, dann fehlt ihm aber wieder der Sinn, ihn zu entwickeln, die Form mit ihm abzurunden. Er kennt hier und da auch die Reprise des 1. Teiles, aber dann wiederholt er auch den zweiten, „durchführenden" Teil und vergißt die Abrundung durch Wiederholung des Hauptsatzes mit den nötigen Modifikationen. Kurz, man darf Graupner den Sinfoniker nicht nach dem von *Riemann* (in der großen Kompositionslehre) abgedruckten Sinfonie-Satze beurteilen: in ihm steckt viel mehr vom Künstler einer beginnenden Übergangszeit, als jenes Beispiel vermuten läßt.

In der Regel jagen die Passagen und Floskeln in kaum durch Pausen unterbrochener Folge (die Pause spielt thematisch nur in ganz wenigen Fällen eine bescheidene Rolle, bei seufzenden Figuren u. ä.), bis es endlich zu einem Halbschlusse, den Graupner sehr liebt, kommt: hier setzen dann neue, andersartige Gedanken ein, die nicht selten in synkopierter Form eingeführt werden. Aber zu breit strömenden, kantablen Stellen kommt es nicht häufig. In der Mehrzahl stoßen wir auf embryonenhaft dürftige Gebilde von wenigen (oft nur 2 + 2 Takten) Takten, die zum Teil durch den Echoeffekt charakterisiert sind. Nur hin und wieder beeinflussen sie die Physiognomie der Sätze in bestimmter Weise. Auch Wendungen trifft man, die an die Frühzeit der Wiener Schule entfernt anklingen; anderes erhält sein besonderes Gepräge durch harmonische Absonderlichkeiten, verminderte Intervallenschritte u. a. m., das in dem im allgemeinen harmonisch gleichen Gewoge der Hauptpartieen besonders stark auffällt. Ein bestimmtes tonales Verhältnis von Haupt- zu Nebensatz hat sich, wie schon gesagt, bei Graupner noch nicht herausgebildet.

Manche der ersten Sätze von Graupners Sinfonieen muten wie Studien in der „Durchführungs"-Technik an: fortgesetzte Transpositionen von führenden Phrasen und auch Zerlegungen thematischer Gebilde begegnen wir da; derartiges läßt, auch wenn es sich außerhalb der abgeschlossenen Sonatenform findet, doch immerhin solche Sätze als organisch und einheitlich empfinden. Die Periodisierung der Abschnitte ist nicht eben häufig die uns geläufige, sie begegnet auch nicht immer in den tanzartigen, der Suite entstammenden Abschnitten der Sinfonieen. So überstrecken sich die Sätze vielfach, der Gehalt verzettelt sich in fast endlos erscheinenden Kleinig-

keiten, Unbedeutendheiten und Wiederholungen, zieht allzu oft ein unerfreulicher Tonstrom an uns vorüber, der dadurch noch besonders unerquicklich wirkt, daß feste tonale Einschnitte nur ganz selten auftreten.

Unter den langsamen, meist in Moll gleicher Tonhöhe, äußerst selten in der Dominanttonart stehenden Sätzen finden sich einige von vornehmer Haltung und nicht unbedeutendem Stimmungsgehalte, Sätze auch, in denen eine gewisse Kunst der Instrumentation durch gruppenweise Gegenüberstellung der einzelnen Instrumente zu bemerken ist. Andere sind dann wieder charakterisiert durch verschnörkeltes Figurenwesen, das manchmal hübsche, melodische Einfälle bald nach dem Beginne ablöst. In solchen melodischen Themaköpfen mag man hie und da wohl nicht mit Unrecht Einflüsse volkstümlicher Melodik sehen können. Also auch da stehen, freilich in geringerem Grade, inneres Leben und Schematismus sich gegenüber. Derlei Kontraste zwischen festgefügter melodischer Linie und deren figurativer Ausbeutung wirken in den langsamen Sätzen zum Teil geradezu formbestimmend. Der Kontrast übersetzt sich dann auf rein klangliches Gebiet: die gegensätzlichen Klangkombinationen lösen sich in regelmäßigem Wechsel ab.

Die aus den Suiten herübergenommenen Tanztypen weisen manche frische und ungezwungene Schöpfung auf; hier haben Laune und Scherz zuweilen in glücklicher Weise die Feder geführt. Tiefgründige Kunst darf man in diesen an räumlichem Umfange verschieden geratenen, nicht regelmäßig periodischen Stücken freilich nicht suchen. Unter diesen Gebilden verdienen die Menuette besonders hervorgehoben zu werden. Graupner verwendet wie die Suitenkomponisten häufig zwei Menuette in derselben Sinfonie. Ob man hierin eine Stütze für die Annahme zu sehen habe, daß die Form tatsächlich aus der Suite in die Sinfonie gelangt ist, während eine andere Annahme will, daß der Tanz aus der Ouvertüre stamme, bleibe hier unberücksichtigt. Fragt man jedoch nach der Priorität in der planmäßigen Verwendung des formal erweiterten Menuetts, so kann es wohl keinem Zweifel unterliegen, daß diese Graupner, nicht Stamitz gebühren. Mag dieser die Form mit kontrastierendem Trio (der Name findet sich bei dem älteren Meister in diesem Zusammenhange nicht gebraucht) als dritten Satz in die vierteilige Sinfonie endgültig eingefügt haben, das Verdienst, die Menuettform selbst künstlerisch ausgebildet, ihr einen in vielen Fällen auch tonal kontrastierenden mittleren Teil eingefügt zu haben, ist Graupner kaum zu bestreiten. Der tonale Gegensatz wird durch Dur und Moll derselben Tonhöhe ausgedrückt. Die Schlußsätze sind meistens zweiteilig und haben nicht selten auch einen ebensolchen Mittelsatz. Im allgemeinen sind sie leicht hingeworfene, kurze Stücke von einer gewissen kunstlosen Frische.

---

## Das Publikum der Leipziger Gewandhauskonzerte (bis 1848).

Von **Friedrich Schmidt.**

In die Zeit der sich vollendenden Umwandlung der geschlossenen musikalischen Vereinigung[1]) in ein Ensemble für öffentliche Konzertaufführungen, in eben diese Zeit mit ihren charakteristischen Merkmalen fällt der Anfang des „Großen Konzerts", des nachmaligen Gewandhauskonzertes. Es steht darüber in der handschriftlichen Fortsetzung der Vogelschen Annalen vom „Copisten beim großen Concert", spätern Universitätspedell Joh. Salomon Riemer: „den 11. [März 1743] wurde von 16. Personen so wohl Adel. als Bürgerlichen Standes das Große Concert angeleget, wobey jede Person jährlich zur Erhaltung deßelben 20. Rthlr., und zwar vierteljährig 1. Louisd'or erlegen mußten, die Anzahl der Musicirenden waren gleichfalß 16. außerlesene Personen, und wurde solches erstlich in der Grimmischen Gaße bey dem Herrn Berg Rath Schwaben, nachgehends in 4. Wochen drauf, weil bey erstern der Platz zu enge, bey Herr Gleditzschen dem Buchführer [= Buchhändler] aufgeführt und gehalten." Auch hier tritt also ein Verein von Liebhabern zusammen, aber nicht mehr um Musik selbst zu treiben, sondern um sie im Anhören zu genießen. Jetzt erst, kann man sagen, war der Gedanke des Konzerts im modernen Sinne in Klarheit erstanden: die ausübenden musikalischen Vereinigungen waren von selbst zu öffentlichen Aufführungen gelangt, nun war auch der Wunsch nach solchen Darbietungen und die den Wunsch erfüllende Tat unter denen erwacht, die nicht die Kraft oder das Verlangen in sich spürten, selbst zu spielen: unter dem Publikum.

Der Besuch des „Großen Konzerts" war gut: schon im zweiten Jahr des Bestehens dieses Instituts mußte man aus den Privatwohnungen der Vereinsmitglieder in ein öffentliches Lokal übersiedeln; man wählte den Saal im Gasthaus zu den „Drei Schwanen". Aber in den Unruhen des siebenjährigen Krieges ging das Unternehmen ein. Da war es Joh. Adam Hiller, der im Sommer 1762 auf eignes Risiko Abonnementskonzerte ins Leben rief und bis Michaelis 1763 weiterführte. Zu dieser Zeit begann das „Große Konzert" wieder und dauerte bis Ablauf des Winters 1778, von wo an es auf einige Jahre pausierte.

[1]) sc. der Leipziger Collegia musica.

An seine Stelle traten jetzt die Darbietungen der „Musikübenden Gesellschaft“ Hillers. Diese Gesellschaft hatte sich aus einer kleinen Singschule entwickelt, die Hiller, wie er selbst erklärt[1]), eingerichtet hatte, „um wenigstens den Concerten, hier und an andern Orten, Sänger und Sängerinnen zu verschaffen, auch den Gesang der Kirche einigermaßen zu verbessern“. Da bald der Kreis der Lernenden sich vergrößert, hatte er 1775 aus seiner Schule eine „Musikübende Gesellschaft“ gemacht, und sogleich waren mehrere angesehne Damen der Stadt als Klavierspielerinnen und ebenso mehrere Liebhaber zur Besetzung der Orchesterinstrumente beigetreten. Mit diesem kleinen gewählten Liebhaberorchester führte Hiller nach Pariser Vorbild in der Advents- und Fastenzeit sogenannte concerts spirituels auf. Nunmehr, als das Große Konzert aufhörte, übernahm man auch die öffentliche Darstellung weltlicher Musik. Und das Publikum, das sich dazu einfand, war dasselbe vornehme und gebildete, wie es das Große Konzert versammelt hatte, so daß ein Pro Memoria der Musikübenden Gesellschaft 1779 mit einigem Stolz sagen konnte: „Die Musikübende Gesellschaft, deren Absicht hauptsächlich das Studium der Musik war, sahe voraus, daß ihre gesellschaftlichen Übungen das interessanteste Concert für die Musikliebhaber in Leipzig werden könnten. Nicht allein die Mannigfaltigkeit der Stücke, die von Zeit zu Zeit studirt und aufgeführt werden, sondern auch die nicht geringe Anzahl angesehener und geschickter Dilettanten von beyderley Geschlecht, die mit Singen, Concertspielen oder Besetzung der Plätze des Orchesters Antheil nehmen, berechtigten sie zu dieser schmeichelhaften Vermuthung.“

Inzwischen war der kunstliebende Bürgermeister Geheimer Kriegsrat K. W. Müller tätig gewesen, einen würdigern Saal für die Konzerte zu beschaffen. Denn eng und fast gefährlich war der Eingang zum Saal im Apelschen Hause am Markt, wo die Musikübende Gesellschaft auftrat, und äußerst bescheiden war auch die Ausstattung des Konzertraums in den „Drei Schwanen“ gewesen. Joh. Friedr. Reichardt hat in seinen „Briefen eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend“, vermutlich vom Jahre 1771, dieses Lokal beschrieben: der Eingang hat „etwas mystisches, indem man durch eine gemeine Herberge einen Gang heraufgeführt wird, nach dem man sich ehe ein heimliches Halsgericht vermuthen sollte, als einen hellen Saal voll galanter Gesellschaft“. Vom Saal sagt er: „So wird das Concertzimmer genannt, welches die Größe einer mittelmäßigen Wohnstube hat, die auf der einen Seite mit einem hölzernen Gerüste für die Spielenden und auf der andern mit einer hohen hölzernen Galerie für Zuschauer und Zuhörer in Stiefeln und ungepuderten Köpfen [!] verbaut ist.“ Welch ein Kontrast zu der feinen eleganten Gesellschaft der „Liebhaber“, die sicherlich in prachtvollen, prunkenden Räumen des eignen Heims ihre Tage verbrachten! Der Luxus für solche Räume, Gebäude, welche die neuen Zeitimpulse für eine frei sich zusammenfindende Allgemeinheit schufen, dieser Luxus erwuchs erst langsam, wollte erst als dringendes Bedürfnis gefühlt sein, um zur Erfüllung zu reifen.

[1]) Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler, 1784.

Einen bessern Konzertsaal ließ jetzt der Bürgermeister Müller durch den Baudirektor Dauthe 1780 im Gewandhaus über den Tuchböden herstellen. Dadurch daß die Wände dieses Saals nicht ausgemauert werden durften, um das Gebäude nicht zu belasten, sondern nur mit Brettern verschlagen wurden, durch seine Form: er wurde wie eine große länglichrunde Holzschachtel in das Gebäude hineingesetzt, hatte also rings um sich hohle Räume, die durch Resonanz den Schall verstärkten, durch all das erlangte er eine unvergleichliche Klangschönheit, die ihn weltberühmt machte[1]).

Bürgermeister Müller war es auch, der die frühere „Konzertgesellschaft“ wieder einrichtete und neu organisierte. Hiller trat als Musikdirektor mit seinen beiden Sängerinnen Podleska und zwölf Chorsängern in das neue Unternehmen über, die Musikübende Gesellschaft löste sich auf. Der Volksmund nannte das neue Institut wie bisher „Großes Konzert“, und erst allmählich bürgerte sich der Name „Gewandhauskonzerte“ ein. Die Leitung dieser Gewandhauskonzerte fiel einem Direktorium von zwölf Bürgern der Stadt zu und zwar sollten je sechs aus dem Kaufmanns- und je sechs aus dem gelehrten Stande dazu gewählt werden. Doch überwogen zunächst die Kaufleute, bis in den zwanziger Jahren die akademisch Gebildeten in die Mehrzahl kamen und sie fernerhin behaupteten.

Waren früher im Winter 24, im Sommer 10 Abonnementskonzerte abgehalten worden, so gab es von 1781 ab nur noch im Winter 24. Seit 1827 wurde dann weiter die Zahl auf 20 beschränkt. Die Konzertsaison begann bis Winter 1830/31 einschließlich mit dem Michaelistage, danach mit den beiden Hauptmeßsonntagen in der Michaelismesse, da das Michaelisfest nicht mehr als besondrer Feiertag galt. Der Anfang der Konzerte rückte von fünf Uhr herab auf halb sechs 1804, auf sechs 1810, auf halb sieben 1841 — die Tageszeit wird immer kostbarer. Der jährliche Abonnementsbeitrag belief sich für eine Familie von vier Personen auf 12 Taler, seit 1821/22 nur noch für eine Familie von drei Personen, seit 1833/34 zahlte dieselbe Familie 15 Taler, seit 1842/43 18 Taler. Die Einzelperson abonnierte jährlich mit durchschnittlich 8 Talern. Die Sperrsitze, seit 1823/24 vorhanden, kosteten durchschnitt-

[1]) Lpz. u. seine Bauten, S. 134; Dörffel, S. 252.

lich 3 Taler im Abonnement, Billets für ein einzelnes Konzert 16 Groschen, seit Neujahr 1841 in Neugeld 20 Groschen [1]).

Soviel über die äußern Einrichtungen. Die Konzertgesellschaft selbst hatte im 18. Jahrhundert durchaus noch den Charakter einer geschlossenen Gesellschaft gehabt, ja wie den eines größern Familienzirkels, durften doch sogar die größern Kinder der Unternehmer frei eintreten. Zwei von den Vorstehern hatten immer „Dienst" im Konzert: sie begleiteten die Damen in den Saal und wiesen ihnen in der Nähe ihrer Bekannten Plätze an. Ein anschauliches Bild vom Jahre 1771 entrollt Reichardt in dem oben angeführten Briefe, man muß nur eine gewisse jugendliche Arroganz in seinen Worten in Abzug bringen: „Übrigens ist dieses Concert wie alle andern öffentlichen Concerte beschaffen. Voll galanter Gesellschaft, die vielleicht ein wenig mehr gepudert ist, ein wenig steifer sitzt [2]) und ein wenig unverschämter über die Musik raisonnirt, als in andern großen Concerten geschieht; übrigens aber die schöne Gabe des Plauderns und Geräusches mit allen übrigen Concertgesellschaften gemein hat. Zwar steht ein Kaufmann, der die Besorgung des Concerts auf sich hat, zur Wache und klopft, wenn jemand gar zu laut spricht, mit einem großen Ladenschlüssel ans Clavecin, welches er zugleich verstimmt, indem er jenen das Stillschweigen anbefiehlt, die es dennoch nicht halten. Dieses heldenmütige Betragen schränkt er nur auf die Mannsleute ein; für die Frauenzimmer hat er die in Paris erlernte Höflichkeit, sich zu ihnen zu gesellen und — den Discours zu vermehren." Auch der Verfasser von „Leipzig im Profil" 1799 meint, der Kenner würde wohl zuweilen befriedigt nach Hause gehen, nähme er nicht einen kleinen Ärger über die Plauderhaftigkeit der Damen mit, durch die er oft im Genuß der interessantesten Passagen gestört worden. Die Konzertsitte der unbedingten Rücksichtnahme auf den Kunstgenuß des andern scheint also damals noch nicht ganz entwickelt gewesen zu sein.

Über diese Gesellschaft im frühen Vormärz erzählt Kuntze, der Biograph G. Th. Fechners, nach Hörensagen: die Konzerte waren eine Art Stelldichein der gebildeten Kreise; eine familiäre und doch feinzeremonielle Sitte herrschte hier. Während der Hauptpause wurden Erfrischungen bei den Damen herumgereicht, und die aufmerksamen Kavaliere im Frack und mit dem Hut unterm Arm machten den Damen ihre Aufwartung. Die Damen waren übrigens in der Mehrzahl. So schreibt Stolle, daß gewöhnlich drei viertel Damen und nur ein viertel Herren den Saal füllen. „Hier nun kann man die Flora Lipsiensis in ihrer ganzen Anmut und Lieblichkeit überschauen und bewundern, weit besser als im Theater. Desgleichen den Geschmack und Kleiderluxus der Leipzigerinnen." Dagegen lautet ein Bericht [1]) aus den demokratischen vierziger Jahren, wo ein nüchternerer realer Geist die letzten äußern Reste der einstigen galanten bürgerlichen Gesellschaft beseitigte: „Der demokratische Charakter Leipzigs verleugnet sich auch hier nicht; wenigstens sind die Brillanten und die Fracks hier selten . . Erfreulich ist, daß die Damen nicht stricken" (in Theater, Konzerten zu stricken, war damals noch Sitte, vgl. Bähr, Eine deutsche Stadt vor sechzig Jahren [sc. Kassel], 2. Aufl., 1886).

Doch diese feine gewählte Gesellschaft hatte auch seelisch ein festlich Kleid angelegt. Man begehrte an dieser Stätte nicht flüchtigen Rausch, sondern reine erhabne Kunst. Das war das hohe Vermächtnis der Begründer des Konzerts, der ‚Liebhaber', und ihre Nachfahren wahrten das Erbe, getreu. Und das Ferment der Liebhaber blieb auch in den spätern Zeiten lebendig und durchdrang immer aufs neue die übrige Menge der Konzertbesucher, sie begeisternd, zum edeln Wettstreit des Interesses anregend. So bildete sich allmählich ein hoch entwickeltes musikalisches Verständnis dieser Gemeinde, deren Kritik aus dem engern Kreis heraus bald für Deutschland eine gewichtige Stimme gewann [2]). Mendelssohn konnte daher mit Recht in einem Brief an Dr. Rosen in London vom 6. Febr. 1836 rühmen, daß er in den Gewandhausbesuchern „das empfänglichste, dankbarste musikalische Publikum" habe. Mendelssohn wurde dann der große Lehrmeister dieses willigen Publikums, er veranlaßte es zu immer weitern Fortschritten, selbst in steter Wechselwirkung mit ihm stärker und mutiger werdend, und führte es so zu goldenen Höhen musikalischen Erkennens und Genießens [3]).

[1]) Es waren die Durchschnittspreise auch für die Extrakonzerte.

[2]) Vgl. auch „Lpz. im Taumel" 1799, S. 157 ff., wo sich der Verf. über die Steifheit und Prätension dieser galanten Gesellschaft, „diese ganze groteske Versammlung", lustig macht, zugleich aber auch ein Konterfei von ihr gibt.

[1]) Grenzboten 1847, IV.

[2]) Vgl. den bezeichneten Ausspruch des landesfremden Niels W. Gade in einem Brief an seinen Landsmann K. Helsted (Spätwinter 1847): „Das Leipziger Publikum ist ein harter Stein zum Schlucken."

[3]) Dieser und der Aufsatz im Maiheft vom selben Verfasser sind entnommen aus seinem demnächst im Verlag der „Blätter für Haus- und Kirchenmusik" erscheinenden Werk: „Das Musikleben der bürgerlichen Gesellschaft Leipzigs im Vormärz (1815—48).

# Lachen und Weinen in der Musik.

Von **Franz Dubitzky.**

III.

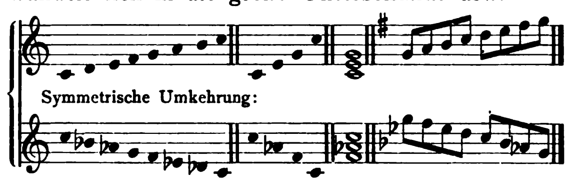
Wir kommen jetzt zu dem Gegensatz, zum Weinen. Weinen = Moll. Doch — wie wir das Gesetz, daß das frohe „Lachen" die Durtonart verlangt, nicht stets befolgt fanden, so bemerken wir auch hinsichtlich des dem „Weinen" zugemessenen Tongeschlechtes manchen Ausnahmefall. Die italienischen und französischen Meister früherer Jahrhunderte ließen ihre Wein-Arien und Tränengesänge gar oft in lustigen Durtonarten erschallen. *Spohr* vermißte in Rossinis Werken jegliche Charakteristik, er erklärte: „Man könnte die Musik seiner komischen Opern mit der seiner ernsten verwechseln, ohne daß es sehr auffallen würde ... Denn man hört es seiner Musik, ohne die Situation zu kennen, wohl schwerlich an, ob von fröhlichen oder von traurigen Dingen die Rede ist." Seltsam berührt es unsere modernen Ohren, wenn in Halévys „Jüdin" Eudora und Recha um den gemeinsamen Geliebten klagen: „Welche Qual, welch ein Leiden! Ich lieb ihn noch, soll von ihm scheiden, seh ihn entrissen mir", während die fröhliche Durtonart dieses Duettes von Glückseligkeit und übermütiger Freude spricht. Nebenbei sei erwähnt, daß mitunter die ängstliche Zensurbehörde an dem „falschen Tongeschlecht" schuld war. Da lesen wir z. B. in einem Briefe *Donizettis* vom Jahre 1843 bezüglich seiner Oper „Catarina Cornaro": „Wen immer du von den Zensoren oder ihrem Anhang kennst, dem empfiehl, daß das Buch möglichst unberührt bleibe ... Ich bin bereit, meine Oper zurückzuziehen, ehe ich sie gleich Padilla (eine andere Oper Donizettis) geopfert sehe, so daß, wo es erst hieß: ‚Welch Entsetzen!' man nun zur selben Musik: ‚O höchste Freude!' singt. Ich habe gewissenhaft gearbeitet und möchte ein interessantes Sujet nicht durch die Laune oder Bosheit einiger weniger lächerlich gemacht sehen."

Über die berühmte Melodie *Paisiellos* „Nel cor più non mi sento" („Mich fliehen alle Freuden") aus der Oper „Die schöne Müllerin"

*Andantino.*




äußert sich Hermann Schröder in seinem Buche „Die symmetrische Umkehrung in der Musik": „Von Ungeduld, Angst und Liebesqual ist in dieser Musik keine Spur vorhanden; sie klingt geradezu parodistisch zu ihrem Text." (In einer Kritik Robert Schumanns über Gesänge Bernhard Kleins lesen wir: „Wenn Löwe fast jedes Wort des Gedichtes charakteristisch ausmalt in der Musik, so zeichnet B. Klein seinen Gegenstand nur in den nötigsten Umrissen ... Einfachheit macht das Kunstwerk noch nicht und kann unter Umständen ebenso tadelnswert sein als das Entgegengesetzte, Überladung; der gesunde Meister aber nutzt alle Mittel mit Wahl zur rechten Zeit.") Schröder empfiehlt die symmetrische Umkehrung der Melodie Paisiellos, wodurch eine Übereinstimmung in Wort und Ton, der dem „Leid" gebührende Mollcharakter gewonnen würde. Für Leser, denen das Wesen der symmetrischen Umkehrung fremd ist, sei hier kurz mitgeteilt, daß in dieser Umkehrung jedes Intervall aufs genaueste respektiert wird: die kleine Unterterz wird kleine Oberterz, die große Obersekunde verwandelt sich in die große Untersekunde usw.




Paisiellos Weise sieht in der symmetrischen Umkehrung demnach so aus:



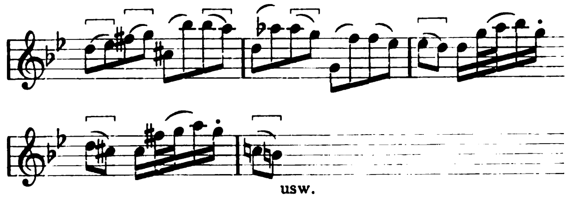

Im Einklang mit der tränenreichen Stimmung scheint uns, die wir an den Realismus in der Musik gewöhnt sind, die Arie des Orpheus (aus Glucks gleichnamiger Oper) „So klag ich ihren Tod dem frühen Morgenrot" auch nicht ganz zu stehen, wir vermissen die Moll-Töne.

*Andantino.*




Wie beim Lachen so spielt auch bei der Darstellung des Weinens das Intervall der Sekunde eine bedeutende Rolle. Hatten wir es dort in der Regel mit der großen, mit der „lachenden" Sekunde zu tun, so tritt hier die kleine, die seufzende, jammernde, weinende Sekunde in Aktion. In *Bachs* Kantate „Meine Seufzer, meine Tränen" ist die Stelle: „Ächzen und erbärmlich Weinen" mit

zahlreichen „ächzenden“ kleinen Sekundschritten versehen:




Der gleichen Tonsprache, der seufzenden, stöhnenden kleinen Sekunde begegnen wir in den Werken der späteren und heutigen Komponisten.

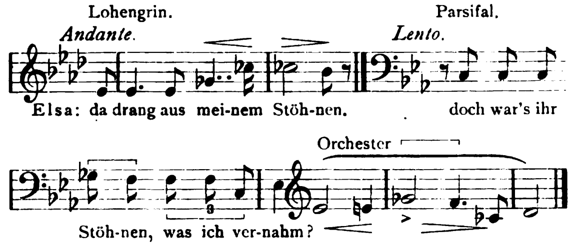
Freischütz.




Schumann (Das ist ein Flöten und Geigen).

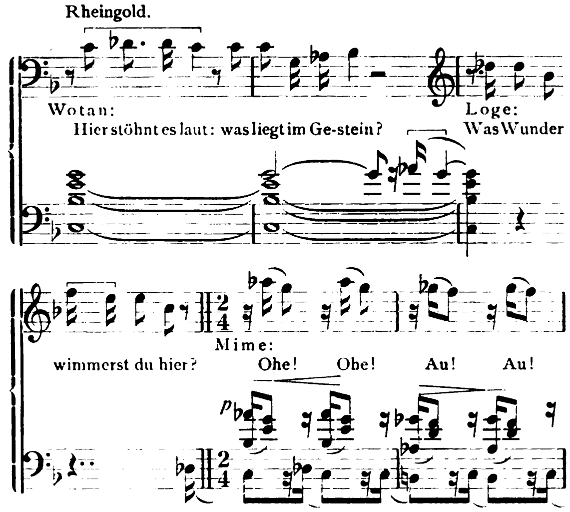



Lohengrin. Parsifal.




In dem vierten und fünften Takt des folgenden „Rheingold“-Zitates meldet sich ein dreifaches Stöhnen, Mime, die Oberstimme und der Baß der Begleitung stöhnen in kleinen Sekundintervallen:

Rheingold.




Was dem Stöhnen recht erscheint, dünkt dem Weinen natürlich ebenfalls passend: Stöhnen und Weinen sind ja oft genug voneinander nicht zu unterscheiden oder verbinden sich miteinander. Die kleine jammernde Sekunde herrscht also auch beim vertonten Weinen.

Schumann. Reznicek (Till Eulen-




spiegel). R. Wiemann („Mutterhand“).



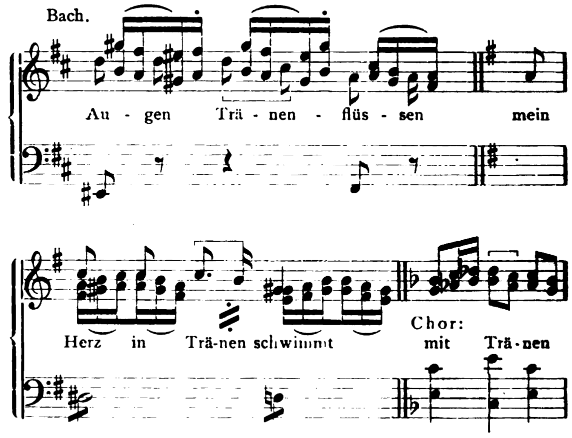

Der eben vermerkte Anfang des Schumannschen Liedes „Ich hab im Traum geweinet“ stimmt bezüglich der Tonfolge mit dem Anfang eines anderen Liedes desselben Meisters überein. Es ist dies kein unbeabsichtigtes Repetieren, beide Lieder gehören dem Zyklus „Dichterliebe“ an und in beiden wird der Tränen gedacht:

Schumann.



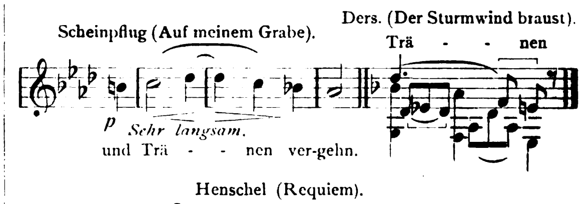

Zwei Takte später erklingen die nämlichen Töne mit der Textunterlage: „und meine Seufzer werden“ — die kleine tränenreiche und seufzende Sekunde (cis-d-cis) ist also wiederum wohlangebracht. In den nachstehenden Takten aus der Matthäuspassion vermissen wir die tränenbetaute, schluchzende kleine Sekunde ebenfalls nicht.

Bach.

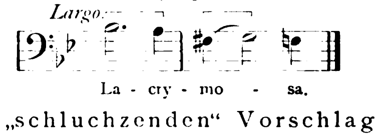



Einige „Tränen“ aus neuer Zeit seien nicht „verschluckt“:

Scheinpflug (Auf meinem Grabe). Ders. (Der Sturmwind braust).



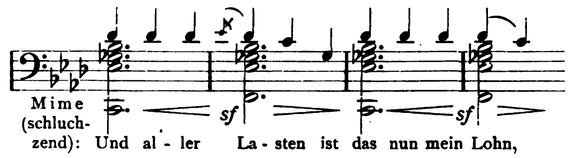

Henschel (Requiem).




Vom „schluchzenden“ Vorschlag macht Mime in der ersten Szene des „Siegfried“ weitgehenden Gebrauch.




Man übersehe auch nicht die schluchzenden Akkorde an ebenderselben Stelle:



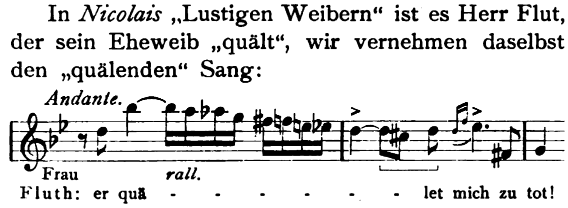

Von der chromatischen Tonfolge haben wir oben als Künderin ausgelassener oder wilder Heiterkeit gesprochen. Diente die lebhafte chromatische Skala dem Bilde des Lachens, so reden die langsamen Halbtonweisen vom Schmerz, von Tränen, vom Weinen. Albert Schweitzer sagt in seiner Bach-Biographie: „Den quälenden Schmerz stellt Bach durch ein chromatisches Motiv von fünf oder sechs Noten dar . . . Das chromatische Schmerzensmotiv hat etwa folgende Gestalt:



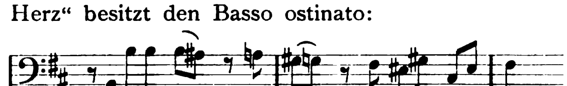
Es kommt schon in den Jugendwerken — z. B. dem Lamento aus dem Capriccio — vor. Man findet es ebenfalls in der achten Variation über ‚O Gott, du frommer Gott', wo Bach die schmerzliche Sehnsucht schildern will, mit der die Toten in ihren Kammern der Auferstehung harren. In den Chorälen des Orgelbüchleins ist das chromatische Motiv häufig vertreten. Es durchzieht die melancholische musikalische Betrachtung über ‚Das alte Jahr vergangen ist' . . . Gegen Ende des Choralvorspiels ‚O Mensch, bewein' dein Sünde groß' tritt es auf, um die Kreuzesmarter Jesu zu schildern." In der Weihnachtskantate „Christen, ätzet diesen Tag" erscheint bei den Worten „Aber niemals laß geschehen, daß uns Satan möge quälen" das Schmerzensmotiv:



In *Nicolais* „Lustigen Weibern" ist es Herr Flut, der sein Eheweib „quält", wir vernehmen daselbst den „quälenden" Sang:




*Bachs* Kantate „Warum betrübst du dich, mein Herz" besitzt den Basso ostinato:

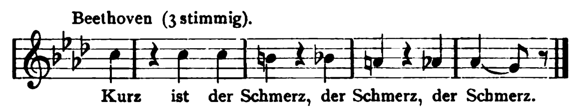


Das Kruzifixus aus desselben Meisters H moll-Messe baut sich auf über dem beharrlichen Basse:



*Mozart* und *Beethoven* bildeten aus den Halbtönen dem Schmerz geweihte Kanons.

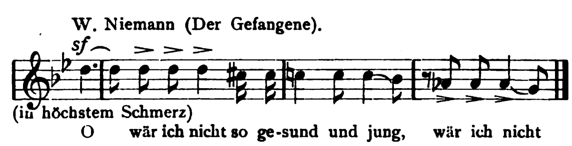



Mozart wurde einmal beim Abschiede von seinen Gastgebern um ein Andenken gebeten, er notierte auf zwei Blättern je einen Kanon, einen schmerzbewegten und einen freudig gestimmten. „Als man nun bemerkte, daß sie zusammen gesungen werden könnten, schrieb er unter den einen: ‚Lebet wohl, wir sehn uns wieder!' unter den andern: ‚Heult noch gar wie alte Weiber'!" — so berichtet Rochlitz. Einen ähnlichen Doppelcharakter, eine Verbindung des Weinens mit der Freude gewahrten wir oben in Bachs Kantate „Ihr werdet weinen und heulen, aber die Welt wird sich freuen".

Für den schmerzvollen Charakter langsamer chromatischer Tonfolgen mögen einige weitere Musikzitate Zeugnis ablegen.










Der tränenreichen Skala sind die nächsten Notenzeilen gewidmet.

H. Wolf (Weltliche Lieder). Siegfried (Mimes Schluchzen).






Schumann.




Das letzte Wort im Kapitel des „Weinens“ sei Meister *Sebastian Bach* zuerteilt. Eine Stelle aus seiner Matthäuspassion beweist, daß man auch bei mäßiger Benutzung der Halbtöne ein ergreifendes Weinen in Noten wiedergeben kann.




— — — Und nun schnell einen ob der getanen Arbeit vergnügten, „lachenden“, diatonischen Schlußzug mit der

(Meistersinger.)




---

# Lose Blätter.

**Acht kirchenmusikalische und liturgische Wünsche** hat Pastor *Drömann* in Eltze der 8. ordentlichen Landessynode der Provinz Hannover unterbreitet (Verlag von Bertelsmann, Gütersloh).

1. Es möge darauf gedrungen werden, dafs nicht nur auf den Gymnasien und den Universitäten, sowie auf den Predigerseminaren und im Lehrvikariat den künftigen Pfarrern jede erwünschte Gelegenheit geboten werde, diejenige Vertrautheit mit den Schätzen unsrer musica sacra sich zu verschaffen, deren sie im Pfarramte zur Pflege der kirchlichen Musik und damit zur Hebung und Bereicherung des christlich-kirchlichen Lebens bedürfen, sondern dafs in den theologischen Prüfungen der Erfolg dieser Bemühungen auch festgestellt werde. Ganz besonders ist auch darauf zu dringen, dafs die jetzt bereits im Amte stehenden Pfarrer zu fortdauerndem Wachstum Verständnis und Übung der heiligen Tonkunst durch geregelte Teilnahme an Lehrkursen, Konferenzen und Kirchengesangstagen veranlafst werden.

2. Dringend notwendig ist, dafs in den Bildungsanstalten unserer Organisten und Lehrer im Kirchengesange die Melodien der Gemeindelieder (fälschlich Choräle genannt), soweit das noch nicht geschieht, nach den Grundsätzen eines taktmäfsigen Volksgesanges, das bedeutet auch so, dafs alle Zeilenschlufsnoten einen fest mensurierten Wert, also keine Fermaten, haben, geübt werden. Diese Forderung wird längst in ganz Deutschland stets aufs neue von allen denjenigen erhoben, welche den Kirchengesang als edelste Blüte des Volksgesanges werten und gewertet wissen wollen.

3. Es ist dahin zu wirken, dafs der Gesang dadurch im Bereiche unserer Landeskirche gehoben wird, dafs auch in den Volksschulen vom dritten Schuljahre an das Singen nach Noten, welches der Kirche und dem ganzen sozialen Leben (Kirchenchöre, Posaunenchöre) zustatten kommt, allgemein zur Einführung gelangt.

4. Es ist anzustreben, dafs die Notenausgabe des Gesangbuchs (für Hannover) revidiert werde.

5. Man wolle beraten, ob die 50 Liederperlen aus dem „Geistlichen Melodienschatz“ von *Drömann* und *Röckel*, welche als eine Ergänzung des evangelisch-lutherischen Gesangbuches der hannoverschen Landeskirche aus vielen anderen offiziell eingeführten landeskirchlichen Gesangbüchern ausgewählt und im Format der mittleren Ausgabe unseres Gesangbuches mit Melodiennoten 1907 bei Bertelsmann in Gütersloh erschienen sind, sich eignen, unserm landeskirchlichen Gesangbuche zu dem Zwecke hintergebunden zu werden, damit der Sinn für wertvolle und wertlose Lieder und Melodien, welch letztere die Missionsharfe und andere statt des Gesangbuches leider sehr beliebt gewordene Liederbücher bieten, nicht noch mehr abgeschwächt und entnervt werde.

6. Man möge ein zum Sprechen geeignetes Formular für die Ordnung des Hauptgottesdienstes herstellen.

7. Man möge einen musikalischen Anhang zur Agende mit den Kollekten, Vehikeln und Introiten unter jedesmaliger Hinzufügung der Noten für den Geistlichen herausgeben.

8. Man möge dahin wirken, dafs bei Festlegung des Osterfestes die Konfirmationsfeier berücksichtigt werde.

Zum grofsen Teil wird man diese Wünsche unterschreiben können, obwohl in der Begründung derselben meist Drömann Drömann zitiert und Drömann Drömann empfiehlt.

In der Begründung des zweiten Wunsches (Wegfall der Fermaten) steht *Drömann* im schroffen Gegensatz zu Prof. Dr. *Fuchs*, auf dessen Buch „Takt und Rhythmus im Choral“ wir in einer der nächsten Nummern eingehen werden. E. R.

---

### Aus Karl Söhles Seb. Bach in Arnstadt.

*Karl Söhle* hat ein Büchlein „Sebastian Bach in Arnstadt“ im Verlag von Staackmann, Leipzig, in neuer Ausgabe erscheinen lassen, ein musikalisches Kulturbild aus dem Anfang des 18. Jahrhundert. Söhle hat ein bedeutendes Talent, sich der Ausdrucksweise bestimmter Kreise aus vergangenen Zeiten zu bedienen. Sein Werk liest sich daher wie eine echte Chronik aus Bachs Zeit. Scherz und Ernst, letzterer mit einer guten Dosis Sentimentalität vermischt — die nicht ganz in dem Wesen des jungen Bach

begründet ist — wechseln miteinander ab und werden das Buch in weiteren Kreisen beliebt machen. Wir geben im folgenden die drollige Schilderung eines Quodlibets, das bei einer Zusammenkunft der Bache in Arnstadt gesungen wurde (S. 55—61):

Als die Lust in hellichten Flammen lodert, da steigt Meister Thomas plötzlich voll jugendlichen Übermutes auf einen Schemel. Und sein Rohr schwingt er wie einen Zepter und er kommandiert mit lauter Stimme, dafs die Musik jäh abbricht und alles erschrocken die Köpfe wendet: „He, unser Quodlibet! Los itzund damit! Los! Ei ja, man ehr' die alten Bräuch'! Hat die Geistlichkeit das Prae. Cantores, auf, erhebet Eure Stimm'! Willt Du beginnen, Ägidius, dem Alter alleweil die Ehr'."

Und sonder langes Besinnen stimmt allsogleich der Gerufene an, zahnlosen und zitterigen Klanges, des frommen Paul Gerhardt sittiglich Lied:

„Geh aus, mein Herz, und suche Freud'
In dieser lieben Sommerzeit
An deines Gottes Gaben —"

Kaum hat er ein paar Takte davon gesungen, so knattert auf Meister Thomä heimlichen Wink Jakob Bach, der alte und fidele Pfeifer von Suhl, mit seinem Bierpasse herzhaftiglich darein:

„Wir han ein Schiffle mit Wein beladen
Darmit wölln wir nach Engelland fahren!
Laßt uns fahren!"

Wiederum ein Kommando und der Meiningische Herr Hofkantor und Kammerdiener Johann Elias, der stimmt mit kläglich verstelltem Pathos, hohl und seufzerlich, gar einen Bufsgesang an:

„Ach Herr, lehr uns bedenken wohl,
Daß wir sind sterblich allzumal.
Keiner wird verschonet,
Keiner kommt davon."

Mitten darin, am richtigen Taktpunkt wiederum ein Wink und ein durchdringender Tenor schmettert los, Herr Andreas, der Weimarische privilegierte Hof- und Heertrompeter und Kammer-Fourier:

„Wer will han zu schaffen,
Der nimmb ein Weib
Und kauf' ein' Uhr
Und schlag' einen Pfaffen!"

Wink folgt auf Wink darnach, immer abwechselnd weltlich und geistlich — auf die Kantoren und Organisten und auf die Pfeifer hin; und mufs männiglich Ordre parieren und blitzschnell anstimmen, was gerade ihm einfällt.

Immer wilder, immer regelloser wird das Singen. Ein brodelnder Hexenkessel ineinander verquirlter Melodien, geistliche und weltliche, in greulichem, ohrenzerreifsendem Tohuwabohu. Gelächter und Gejauchze schallt dazwischen hinein. Freut sich alles bafs der babylonischen Verwirrung, wie schier sündhaft widersinnig miteinander karambolieren und frech sich vermengen Worte und Weisen. Und als Meister Thomas das Rohr schliefslich gar wirbelnd über seinem Haupte kreisen läfst, da legt vogelfrei los alles, was Stimm' und Odem hat. Die ganzen Bache, und auch die Bachinnen helfen tapfer mit. Die Cantores trachten die Pfeifer niederzusingen und diese hinwiederum die Cantores:

„Was kann einen mehr ergötzen,
Denn ein schöner, grüner Wald,
Wo die Vögle lieblich schwätzen
Und Diana sich aufhalt."

Proh pudor, immer wüster noch, immer toller, immer sündhafter!

„Fahr' ich hüb'n 'naus,
Fahr' ich drüb'n 'naus,
Aufs Wirtshaus
Fahr' ich zu —"

„Was ist der Mensch: ein' arme Mad',
So Kummer, Not und Sorgen hat.
Was ist der Mensch: ein Erdenkloß
Voll Jammer, wär' er noch so groß."

„Gickgack, gickgack,
Vorn dreier Schnupftabak —"

„Fürsten, Potentaten
Finden keine Gnaden —"

„Hausel, spann den Schimmel an,
Huppdiho! Valletari, ju, valletera —"

„Keiner wird verschonet,
Keiner kommt davon —"

„Das Unterst' das soll oben stahn —"
„Müssen alle dran —"
„Salbei, Pollei, Krauseminte!"

Und der schlimme alte Jakob von Suhl — unermüdlich ist er, wie ein Rohrspatz, und seinen Bafs läfst er erdröhnen, unbändig fröhlich, mit beiden Fäusten den Takt dazu trommelnd:

„Die Häsle soll man schießen,
So laufen in den Wald:
Schöne Jungfern soll man küssen,
Küssen,
Eh' denn sie werden alt!"

Ein Gepolter plötzlich, als ginge der ganze Saal aus den Fugen, und gar verschrocken kreischen die Frauen auf: „Ach du mein Herrgöttle, Jesses, Jesses, das Mannsvolk!"

Die komplette Erfurtsche Rats-Compagnie, wie ein Mann, Meister Thomas voran — zum Sturm rücken sie jetzt vor. Im Handumdrehen sind Stücker fünf, sechs Tische zusammengeschoben und eins, zwei, drei ist man oben. Ihren S..f-Kanon stimmen die Erfurtschen an von den Tischen herunter:

„Alles vertrunken vor unserm End',
Das macht ein richtig Testament —
Vertrunken!" —

Die Pfeifer obsiegen. Die Erfurtschen schmeifsen ja alles zusammen! Den Herren Cantoribus fällt schon lange nichts mehr ein, sie strecken die Waffen, kapitulieren.

Joho, die Pfeifer, die singen die Cantores nieder in den Grund! Potz, heifsa Cumpaneia! —

Schier ausgedörrt aber sind die Kehlen vom vielen Singen, und geht deshalb nun los ein wüst Schlampampen. Ein Fafs nach dem andern wälzt der Hennenwirt mit seinen Küfern rumpeldipumpel heran, und die hoffärtigen Herren Cantores, die fordern schliefslich, dicht vor Mitternacht, gar etliche Stübchen Weins, Naumburger Auslese, einen feinen Tropfen.

„Prosit!"

„Bibite!"

„Zum Wohle! Gesegne's Gott!"

Zum gemütlichen Spielchen rücken darauf die Alten zusammen, und etliche unter ihnen zünden sich eine tönerne Tabakspfeife an. E. R.

## John Hullahs Bericht über den Gesangunterricht in deutschen Schulen.

Den meisten Gesanglehrern ist bekannt, dafs 1879 ein Londoner Musiker, *John Hullah*, im Auftrage des englischen Unterhauses den Kontinent bereiste, um das Gesangunterrichtswesen in den Elementarschulen kennen zu lernen. Es wird sie interessieren, den Bericht Hullahs — den dieser 1880 an seine Behörde sandte — zu lesen, soweit er sich auf Deutschland bezieht. Das Urteil des Engländers ist sehr abfällig. Das ist nicht schlimm, denn wir sind an abfällige Kritiken der englischen Verwandten gewöhnt, schlimm ist, dafs die Kritik im ganzen berechtigt gewesen, und noch schlimmer, dafs sie auch heute noch nicht ganz veraltet ist.

Nach Kretzschmar (Gesammelte Aufsätze über Musik, Verlag von Grunow in Leipzig) schrieb Hullah:

„Ich erreichte Stuttgart am 4. Mai. Ich brauche kaum zu bemerken, dafs dies eine Stadt von Kollegien und Schulen ist, eine Stadt, in der Ausländer wie Inländer in Menge ihre Studien machen. Unter diesen Schulen ist eine ganz speziell der Musik gewidmet, das Konservatorium, das Studierende aus allen Teilen von Europa und Amerika herbeizieht. Meine Erwartungen auf das, was ich im musikalischen Volksschulunterricht zu hören bekommen würde, waren danach beträchtlich; sie gingen vielleicht über die Grenze. War es doch auch, von seiner besonderen Anziehungskraft abgesehen, die erste deutsche Stadt, die ich besuchte. . . .

Mit Empfehlungsschreiben des Herrn Schulinspektors Mosapp ging ich in zwei protestantische Schulen, eine höhere und eine niedere. In der ersten hörte ich sieben Klassen, alle neu gebildet. In allen diesen war das „Lesen vom Blatte“ (reading) sehr schwach oder richtiger so gut wie nicht vorhanden. Sie sangen Choräle oder ganz leichte Lieder, meistens nach dem Gehör, wenigstens hatten sie keine Bücher. Einen Lehrer traf ich, wie er mit seiner Klasse die F dur-Skala übte. Er hatte sie an die Tafel geschrieben, aber das b auf der vierten Linie vergessen. Die Kinder ergänzten das beim Singen von selbst, ohne — zweifellos — etwas davon zu wissen. Wahrscheinlich merkte auch der Lehrer nichts davon. Zwei oder drei Lehrer unterstützten ihre Schüler mit einer Violine, ziemlich geschickt. In den untern Klassen wurde sehr unrein gesungen, in allen war der Klang auffällig schlecht, besonders bei den Liedern. In der niedern Schule, die ich gleich darauf besuchte, stand die Sache etwas besser, immerhin aber noch sehr ungenügend. Man sang nur „nach dem Gehör“, das theoretische Verständnis war von der magersten Sorte, und die Art des Unterrichts so unpädagogisch wie möglich. Die Lehrer waren alle nur mit ihrer Klasse beschäftigt, sie schienen keinen gemeinsamen Plan zu haben und kaum zu wissen, was in den andern Klassen getrieben oder verlangt werde. Einer von ihnen zeigte sich höchst erstaunt, als ich voraussetzte, dafs Knaben von zehn bis zwölf Jahren imstande wären, nach Noten zu singen, so einfach dies auch ist; und ein andrer erklärte, dafs zehn Prozent der Schüler überhaupt nicht zum Singen zu bringen wären. Soweit es dabei auf den Lehrer ankommt, hatte ich keinen Grund, diese Behauptung zu bezweifeln.

Darauf besuchte ich eine römisch-katholische Schule, in der ich zwei Klassen hörte. Die eine stand unter einem Lehrer, die andre wurde von einer Dame unterrichtet. Die Knaben sangen sehr roh und „wufsten“ garnichts von Musik. Die Mädchen wufsten einiges und sangen viel besser als die Knaben. Mit beträchtlicher Nachhilfe brachten sie eine kurze und sehr einfache Passage durch, die ich ihnen hinschrieb.

Bayern. Ich erreichte München am Abend des 8. Mai. . . . In Begleitung des Ministerialrats Dr. von Haller besuchte ich die Kreislehrerinnenbildungsanstalt. In der zu dieser gehörenden Übungsschule war eine Anzahl kleiner Mädchen von neun und zehn Jahren gerade beim Turnen. Sie sangen dabei ganz reizend und schön im Takte Lieder, die sie „nach dem Gehöre“ gelernt hatten. Hier erfuhr ich zuerst, dafs in den bayrischen Schulen, wie in denen mancher andern deutschen Staaten, das Singen nach Noten erst nach dem zehnten Jahre beginnt — nach meiner Ansicht vier, vielleicht fünf Jahre zu spät. Doch hierüber später. Von der Turnhalle ging ich nach der Vorbereitungsschule, wo eine Lehrerin gerade ein Lied einstudierte, das an die Tafel geschrieben war. Sie tat dies ordentlich, fragte die Schülerinnen über die Tonart des Liedes und erklärte die Intervalle, ehe sie wirklich singen liefs. In dem Musiksaale waren die drei obern Klassen und sangen, immer nur eine auf einmal, genau und geschmackvoll verschiedne Übungen aus den „Chorübungen der Münchner Musikschule“, die Franz Wüllner herausgegeben hat.

In Begleitung des Ministerialrats Herrn Dr. Rohmeder besuchte ich zunächst zwei „Kombinationsschulen, d. h. Schulen mit gemischter Konfession. Hier hörte ich verschiedene Klassen auf verschiedenen Stufen der Leistungsfähigkeit; namentlich gefiel mir eine, in der Knaben und Mädchen zusammen unterrichtet wurden. Im Verlaufe meiner Reise hörte ich noch mehrere solche Klassen, und, wie mir scheint, waren sie die besten. Ich weifs nicht, wie diese Vereinigung der Geschlechter bei andern Unterrichtsgegenständen wirkt, aber das Interesse für die Musik scheint sie nur anzuspornen. Der Lehrer in dieser Klasse beklagte, dafs er nur so kurze Zeit einem Fache widmen dürfe, für das er augenscheinlich besondre Neigung besafs, nämlich eine Stunde die Woche. Das ist allerdings sehr wenig, aber man mufs dabei bedenken, dafs die deutschen Kinder wenigstens sieben Jahre in der Schule bleiben, und dafs der Schulbesuch viel regelmäfsiger ist als in England. Warum aber vier von diesen sieben Jahren damit verschwendet werden, nach dem Gehöre zu singen, das habe ich von niemand erfahren können.

Am andern Tage machte ich unter der freundlichen Begleitung Dr. Hallers einen Ausflug nach dem Lehrerseminar zu Freising, einer historisch und malerisch interessanten Stadt, die Sitz eines Bischofs ist und ungefähr zwanzig -- englische — Meilen von München liegt. Infolge der Fürsorge meines Begleiters war unsre Ankunft erwartet und die ganze musikalische Macht der Studenten aufgeboten worden. Ihre Ausbildung dauert fünf Jahre; drei verbleiben sie in dem Vorbereitungskursus, zwei im pädagogischen. Sie treten mit dreizehn Jahren ein und gehn mit achtzehn Jahren ab. Die Anmeldungen sind immer sehr zahlreich, die Aufnahme hängt von einem Examen ab, das auch die Musik umfafst. Das Konzert — ich kann das, was mir geboten wurde, nicht anders nennen — wurde mit einem Violinduett von Dancla eröffnet, das sechzehn Schüler der Vorbereitungsklasse rein und präzis ausführten. Dem folgten etliche Chorgesänge von mehr oder weniger Schwierigkeit, die alle genau und mit ziemlichem Geschmack vorgetragen

wurden, und dann ein Orgelsolo, sicher und klar gespielt. Die Sänger standen an Pulten, allemal fünf oder sechs an einem, eine viel bessere Einrichtung, als wie man sie gewöhnlich bei uns und im Auslande trifft, wo die Sänger auf langen Bänken sitzen. Es singt sich so viel leichter, und der Lehrer kann unter den Schülern hin und her gehen, um nachzusehen, was die einzelnen treiben.

In Verbindung mit der „pädagogischen" Abteilung bildet die Vorbereitungsklasse ein grofses Ensemble, ein förmliches Orchester von Streichinstrumenten. Ich hörte es in einer Reihe von Stücken, die sie korrekt und sogar wirkungsvoll vortrugen. Darunter war ein Quartett von Volkmann und ein andres, das sie, ihrer Versicherung nach, vom Blatte spielten. Von Mitgliedern dieses Gesamtchors wurde ich mit zwei Soli für Pianoforte, einem für die Orgel, und von dem gesamten Zötus mit soviel Chören, Quartetten und Konzertgesängen beehrt, als ich Zeit hatte anzuhören. Die Stimmen der jungen Leute waren natürlich etwas rauh, aber ihr Vortrag war genau und klar. Ich will auch nicht zu bemerken vergessen, dafs die Bogenführung der Geiger vollständig übereinstimmend war.

Ich verliefs Freising nach einem herrlichen Tage mit einem gewaltigen Eindruck von der Tüchtigkeit, mit der dort gearbeitet wird. Wenn das, was in den Elementarschulen geleistet wird, hierzu nicht im entsprechenden Verhältnis steht, was leider zu häufig der Fall ist, so liegt das hauptsächlich daran, dafs man es zu lange aufschiebt, die deutschen Kinder mit den Noten bekannt zu machen. Ich kann nicht einsehen, warum sie nicht imstande sein sollten, die Noten gleichzeitig mit den Buchstaben zu lernen, das musikalische mit dem deutschen Alphabet. E. R.

(Fortsetzung folgt.)

## Monatliche Rundschau.

**Berlin**, 10. Juni. Das Musikjahr geht dem Ende zu. Die Königliche Oper wird es in vierzehn Tagen beschliefsen, und dann gedenke ich über ihre Gesamttätigkeit und einige noch ausstehende Neustudierungen und Gastspiele zu berichten. Mehrere ihrer Mitglieder scheiden jetzt aus ihrem Verbande, so der General-Musikdirektor Dr. *Muck* und die *Hempel*, die nach Amerika gehen. Die von dort stammende Sängerin *Rose* geht ebenfalls ab, desgleichen nach 29jähriger Tätigkeit unser Pracht-Mime *Lieban*. Auch Dr. *Kunwald*, der ständige Leiter des Philharmonischen Orchesters, hat sich für seine fernere Tätigkeit das Dollarland erkoren, während von dort *M. Paur* hierher zurückkehrte, der nun Kapellmeister der Königlichen Oper werden soll.

Die Kurfürstenoper brachte in der kurzen Zeit ihres Bestehens genug Neuheiten, keine aber konnte ihren künstlerischen Ruf festigen, keine auch ihren wirtschaftlichen Niedergang aufhalten. Ihre letzte Darbietung vermochte das am wenigsten. Es ist schier unglaublich, dafs von einem wahrhaft kunstverständigen Leiter — und dem Direktor *Moris* wurde doch in der Presse so viel Lob gespendet — Werke auf die Szene gebracht wurden, wie es die zuletzt aufgeführten zwei von *Erik Meyer-Helmund* sind. Dessen schon vergessenes „Zauberlied" hat ihm vor Jahren einen Namen und seinem Verleger ungemein grofsen Verdienst gebracht, doch diese Bühnenneuheiten — „Traumbilder" heifst die eine, „Taglioni" die andre — werden ihm weder Anerkennung, noch einen Verleger bringen. — Er läfst in jener Heinrich Heine in der Nacht auf einem Kirchhofe auftreten und verkünden, dafs er aus seinen grofsen Schmerzen kleine Lieder gemacht habe. Als dann die Geisterstunde schlägt, steigen nacheinander die Gestalten aus den Gräbern, denen er seine Traumbilder in den Mund gelegt hat und singen diese Lieder, triviale und süfsliche Weisen. In der zweiten Neuheit sehen wir die Tänzerin Taglioni in der Gefangenschaft einer russischen Räuberbande, deren Hauptmann ein Kunstenthusiast zu sein scheint, da er nicht nach ihrem Golde, sondern nach einem Walzer von ihr Verlangen hat. Die zu ihrer Rettung erscheinenden Gendarmen sind bald so sehr im Anschauen ihres Tanzes versunken, dafs sie das Entwischen der Räuber nicht merken. Hier gibts ansprechende Tänze und ein nicht übles Trinklied, sonst aber nur sentimentale Musik in landläufigen, abgegriffenen Phrasen. — Es ist ein Vertrag der Besitzer der Kurfürstenoper mit *Victor Palfi*, dem Direktor des Neuen Operettentheaters abgeschlossen worden, dem zufolge diesem vom 1. September ab das Haus auf zehn Jahre verpachtet wird. Er gedenkt zunächst die Oper fortzuführen, will dann aber, falls er damit keinen Erfolg haben sollte, (natürlich kann und wird das nicht der Fall sein) Operetten geben. Einstweilen ist das Haus für Juli und August einer Possengesellschaft überlassen worden. — Das ist nun das Schicksal unsrer neusten „Zweiten Oper!" Schon in der Blüte ihres Daseins starb sie dahin.

Den Abschlufs unsrer Konzertzeit bildete ein grofses musikalisches „Ereignis", das nicht gerade erfreulicher Art war, nämlich die Zirkus-Aufführung der Achten Sinfonie von *G. Mahler*. Der als schaffender Künstler wohl zu hoch gefeierte Tonsetzer, so vielfach als Sieger gepriesen, fand hier sein Jena. Einer seiner vielen hiesigen Verurteiler sagte witzig, aber boshaft, wie man bei Wagner auch den Namen auf seine Tätigkeit bezog, da er Grofses mit Erfolg wagte, so sollte auch Mahler als Künstler gelten, der erfolgreich das Bedeutende musikalisch malte, aber dies habe sich jetzt als ein — Malheur erwiesen. — Die Berliner Kritiker sind dem viel Genannten und eifrig Umstrittenen scharf, zum Teil vielleicht zu scharf zu Leibe gegangen. Dazu haben aber die nicht zu rechtfertigenden Verhimmelungen wesentlich beigetragen, die namentlich von Süden her verbreitet wurden. Wir hier in den höheren Breitegraden empfinden doch wohl etwas anders als die in München und Wien oder gar Budapest. Dort, so lasen wir, soll Mahlers Werk einen „Jubel über das Unvergleichliche", einen „ungeheuren Schrei des Dankes", einen „Taumel und Furor" bei seiner Aufführung hervorgerufen haben. Und angesichts solcher Mafslosigkeiten mufsten wir hier doch nach der Aufführung bedenklich den Kopf schütteln. — Durch recht geschickte Vorbereitungen hatte man es erreicht, dafs drei Aufführungen des Werkes zu stande kamen, deren jede den weiten Zirkus fast füllte, obschon Mahler hier wenig bekannt ist und durchaus keine „Gemeinde" hat. Und die Menge der Hörer klatschte aufs eifrigste, denn keiner wollte sich den Anschein geben, als hätte diese „Sinfonie der Tausend" nicht einen tiefen Eindruck auf ihn gemacht. — Einen

herrlichen Anblick bot ja der weite Raum. Die Reitbahn war mit grünen Rasen bedeckt, und da safsen denn die drei Gesangschöre mit den sieben Solisten und das reich besetzte Orchester. Ein besonderer Blechbläser-Chor war in einer hoch belegenen Loge aufgestellt, und im Hintergrunde hatte man eine Orgel errichtet. Auf einer pultartigen Erhöhung vor den Massen fand der Hauptdirigent seinen Platz, vor dem unter der Orgel befindlichen Knabenchore sah man einen zweiten Leiter, und die während des Konzerts gleichzeitig und gleichmäfsig sich erhebenden Arme und die Luft durchschneidenden Taktstäbe beider boten einen seltsamen Anblick. Als die vielen hundert elektrischen Lichter voll aufflammten und ihr Schein die geputzten Tausende der Ausführenden und Zuhörenden übergofs, da hatte das Auge einen Genufs, den das Ohr an diesem Abende in gleichem Mafse entbehrte. — Es ist über Mahlers Achte Sinfonie schon so viel (auch diese Blätter berichteten darüber) geschrieben worden, dafs ich mich wohl auf das Äufserliche ihrer Wiedergabe beschränken darf, wozu nur noch ein paar Bemerkungen kommen sollen. Die Sinfonie ist also nicht durchweg oder vorwiegend ein Instrumentalwerk — wie wir das heute unter diesem Worte verstehen, auch kein eigentliches Oratorium, sondern eine Aneinanderreihung von Chor- und Sologesängen mit Orchester- und Orgelbegleitung, die zur Textunterlage im ersten Teile das alte Kirchenlied „Veni, creator spiritus", im zweiten den Schlufs des Goetheschen Faust (von „Waldung, sie schwankt heran", bis „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis") hat. Welcher Zusammenhang zwischen beiden Teilen besteht, das herauszufinden ist unserm Scharfsinn überlassen. Man kann ja die Bitte des Hymnus um Frieden; „Dissolve litis vincula" durch die Aufforderung bei Goethe: „Komm, hebe dich zu höhern Sphären!" für beantwortet halten. Man kann auch sagen, was im ersten Teile als Sehnsucht erscheine, erfahre im zweiten Befriedigung. Das Werk hat auf mich wohl den Charakter des Bedeutenden, aber durchaus keinen bedeutenden Eindruck gemacht. Das will sagen: ich habe wieder erkannt, dafs Mahler ungemein viel kann und das Höchste will, dafs aber seiner Sinfonie das fehlt, wodurch jedes Werk erst zum Kunstwerke wird: „die Durchgeistung und Beseelung". Er hat nicht die Fähigkeit, ausgiebig phantasievoll und individuell zu gestalten. Daher ist es bei ihm so oft öde, gewöhnlich und uneigenartig in der Musik. Und daher trifft diese uns — vielleicht sage ich besser: viele von uns — so selten ins Herz. — Seltsam ist es, dafs die Urteile der fachgebildeten Berichterstatter sich bezüglich dieser Sinfonie so scharf widersprechen. Im nördlichen Deutschland sind sie meist tadelnd, im südlichen und in Österreich meist lobend. Die einen bezeichnen den ersten, die andern den zweiten Teil als den hervorragenderen. Was diesem als wundervoll erscheint, ist jenem nichtssagend usw. — Die hiesigen Aufführungen waren allseitig lobenswert. Von ihren Leitern erwarb sich Herr *Willem Mengelberg* aus Amsterdam Anerkennung, mehr noch Dr. *Göhler* aus Leipzig. — Vielleicht hören wir hier das Werk noch einmal in einem richtigen Konzertsaale ohne Klimbim und Bumbum. Dann wird es seine richtige Bewertung schon finden. -- Schliefslich sei noch eines sehr erfreulichen Konzertes gedacht. Das gab der elfjährige *Jascha Heifetz*, ein bescheiden und ernst dreinschauender Geiger, der an Gröfse und Ausdrucksfähigkeit des Tones, sowie an Fertigkeit alle bisher erschienenen Wunderkinder übertrifft. Man hat so das Gefühl, als werde aus ihm ein rechter Künstler werden. Rud. Fiege.

**Hamburg**, Anfang Mai. Das buntscheckige, planlose Konzerttreiben einer sturmbewegten Saison, wie es nur eine Grofsstadt ersten Ranges zu bieten vermag, hat einmal wieder ihr Ende erreicht und so ist dem angespannten Nervensystem eines stetig beschäftigten Beurteilers die wohlberechtigte Ruhe zu gönnen. Im Anschlufs an meinem Bericht über die Konzertereignisse im Januar und Februar sei, um die Leser nicht zu ermüden, nur des Bemerkenswertesten gedacht, wobei nicht unerwähnt werden darf, dafs Mitteilungen über die sogenannten Sensationskonzerte eines Korngold, Rosenthal, Marteau, Lammond usw. auszuschliefsen sind, da diese von der Konzertagentur Max Leichsenring arrangierten Aufführungen nicht besprochen werden können, denn die genannte Agentur erkennt die auswärtige Fachpresse nicht als wichtig an und stellt dieser keine Eintrittskarten zu. Dafs die Künstler selbst dies Vorgehen nicht sympathisch berühren dürfte, bedarf wohl keiner näheren Ausführung.

Der Abschlufs des dieswinterlichen Zyklus unserer Philharmonischen Konzerte war, wie es bei der bewährten Intelligenz und musikalischen Bedeutung *v. Hauseggers* nicht anders sein konnte, glänzend. War doch das gesamte Programm und so auch das der drei letzten Aufführungen, März 4., 11. und 25. hochinteressant. Neben *Beethoven*, *Schubert* und *Wagner* kamen in schwungvoller Weise *Berlioz* „Phantastische Sinfonie" Op. 14 und die vortrefflich gearbeitete, das Prädikat der Wohlanständigkeit verdienende Serenade Op. 20 von Walter Braunfels (letztere als Neuheit) mit bestem Erfolg zu Gehör. *Alfred Hoehns* Vortrag des Beethovenschen Esdur-Konzerts litt unter zu geringer Tongebung und stand unter dem Zeichen nicht ausreichender geistiger Vertiefung. Feinfühlig spielte *Jacques Thibaud* das reizvolle, hier bisher nicht gehörte Violinkonzert Esdur von Mozart. Eine neuere, der französischen Schule angehörende Komposition hätte jedoch der Individualität des Künstlers mehr entsprochen. *Tilly Koenen* hatte für ihren Vortrag der „5 Gedichte" mit Orchester von Wagner im letzten Konzert keinen günstigen Tag, denn Stimme und Indisposition beeinträchtigten die Wiedergabe.

*José Eibenschütz*' Stellung als Dirigent der Volks- und eigenen Sinfonie-Konzerte behauptet sich immer ehrenvoller. Nicht nur Routine und Praxis, sondern auch geistiges Vertiefen in die klassische Komposition und moderne Romantik stellen das Kunstvermögen dieses Auserwählten hoch. Dies lehrte u. a. auch wieder die in drei Konzerten nacheinander dargebotene Diktion der „Neunten" von Beethoven, bei deren Ausführung ihn zahlreiche Chorkräfte unterstützten. *Käte Neugebauer-Ravoth*, *Martha Stapelfeldt*, *Albert Jungblut* und *Thomas Denys* vertraten künstlerisch dabei das Soloquartett. Temperamentvoll spielte *Fanny Blomfield-Zeisler* Beethovens Esdur-Konzert.

Grofsen Erfolg hatten die beiden jüngsten Konzerte des von *Robert Bignell* 1898 gegründeten Streichorchester-Vereins in der 42. und 43. Aufführung. Aufs neue bewies der wohlgeschulte, aus Kunstliebhabern bestehende Streichkörper, bei dem unser erster Bläserchor mitwirkt, dafs er sich der höchsten Aufgaben unterziehen darf. Die Sinfonien Cmoll von Brahms und Amoll von Mendelssohn, Beethovens Leonore-Ouvertüre (III) und selbst der als Neuheit vor-

geführte „Sinfonische Prolog“ des grofsen Architektonikers und Kombinators Max Reger kamen in geistig ausgereifter, technisch abgerundeter Weise zu Gehör. *Reger* dirigierte sein von Bignell einstudiertes, die gröfsten Schwierigkeiten bietendes Werk und durfte mit der Aufnahme desselben, die in erster Beziehung seiner fascinierenden Persönlichkeit galt, zufrieden sein. Die Solovorträge in diesen beiden Konzerten, Regers Op. 96 „Introduction und Passacaglia“, Liszts „Konzert pathetique“, beide das Ehepaar *Kwast*, stellten die Kunst der Interpreten in das hellste Licht. Begeistert war auch die Aufnahme, die der mit rein anschlagender, schönklingender Stimme begabten *Anna Stronck-Kappel* zuteil wurde, nach ihren Vorträgen einer Arie aus Mozarts Cmoll-Messe und Liedern von Brahms, Straufs und H. Wolf. Prof. Emil Krause.

**Leipzig.** Nach wie vor setzt das von Musikdirektor *Bruno Röthig* gebildete und geleitete Leipziger Soloquartett für Kirchengesang in rühmlichster Weise seine erfolgreichen Bemühungen fort, für die Kirchenmusik kleinen Stils zu wirken und Interesse an ihr auch in den breitesten Schichten der Leipziger Bevölkerung zu wecken und immer mehr zu beleben. Röthigs Abendmotetten, deren Programme stets einen ganz bestimmten religiösen kirchlichen Gesichtspunkt sich unterordnen, sind nebst ihrer trefflichen Ausführung denn auch jederzeit ganz danach angetan, geistliche Erbauung zu fördern und musikalische Freuden zu bringen, so dafs die Johanniskirche in beregten Konzerten, zu denen auch Instrumentalsolisten herangezogen werden, immer bis auf den letzten Platz gefüllt ist.

Mit einem, ausschliefslich Johann Sebastian Bachs gewidmeten Konzert in der Thomaskirche schlofs der Riedel-Verein unter Dr. *Georg Göhlers* Leitung seine dieswinterliche Tätigkeit ab. Als einzige, aber alle Kräfte anspannende Chornummer sang der Verein des Altmeisters achtstimmige Motette für Doppelchor „Singet dem Herrn ein neues Lied“, deren Wiedergabe, ungerechnet einer Schwäche des Soprans in dem Chorsolo-Satze „Gott, nimm dich ferner unser an“, bedeutend war durch plastische Herausarbeitung der thematischen und melodischen Einzellinie und durch die fein mitfühlende Gegenüberstellung der einzelnen, in den Psalmversen gegebenen verschiedenartigen Stimmungsmomenten. *Agnes Leydhecker* sang die Solokantate „Vergnügte Ruh', beliebte Seelenlust“, die sich darstellt als eine Sacra Conversazione der Seele mit dem mystischen Himmelsbräutigam, ausgezeichnet schön, nützte ihren klangvollen Alt künstlerisch aus und liefs, mit aufsergewöhnlicher Feinheit individualisierend, sowohl Kantilene als auch Koloratur zu hervorragender Geltung gelangen. Sehr willkommen war *Max Fests* Orgelvortrag des zweiten (Amoll) Konzerts, von Bach nach einem Konzert für zwei Violinen und Streichorchester von Sivaldi bearbeitet, das oft noch die Violinfiguren wie auch die Wechselwirkung beider Originalsoloinstrumente erkennen läfst. Von lautester Schönheit erfüllt ist das Adagio, mit vollkommenem Ausschlufs des Pedals nur für die Manuale gedacht. Genannter Künstler spendete in der Folge noch Bachs Orgelpräludium in Cdur mit anschliefsender Fuge und wies sich wiederum als sehr geförderter Orgelspieler aus.

Mit Kirchen-, Orgel- und Hausmusik hatte sich neben vielem anderen auch der Vortrag zu befassen, den Dr. *Paul Marsop*-München in einer, von der Gemeinnützigen Gesellschaft und anderen, der Kunst wie dem Allgemeinwohl dienenden Korperationen einberufenen Versammlung im Saale der Alten Börse über „Wesen und Wirken der musikalischen Volksbibliotheken“ hielt, also jenes Thema, das er bereits auch in verschiedenen grofsen Städten sehr verdienstvoller Weise mit gleich wirksamem Erfolge zur Diskussion gestellt hatte. Die vom Redner einem grofsen Auditorium unterbreiteten Vorschläge fassen eingehende Reformarbeit ins Auge, betrachten die musikalischen Volksbibliotheken als Vermittelungsstätte zwischen Schaffenden und Geniefsenden, wollen den Autoren und Schöpfungen alter und neuer Zeit entgegenkommen und als wirksamstes Mittel zur Bekämpfung des Ungeschmacks und der Schundliteratur, anderenteils zur Hebung und Förderung der guten häuslichen Musikpflege beitragen. Der Notenbestand gedachter Bibliotheken müfste alle Gebiete der Tonkunst umfassen, besonders auch Unterrichtswerke und Bücher musikalischer Tendenz enthalten. Die Mittel zur Errichtung einer musikalischen Volksbücherei könnte gewifs ohne allzu grofse Schwierigkeiten ein Verein aufbringen, dessen Mitglieder sich zu einem mäfsig normierten Beitrag verpflichten. Die Leitung aber hätte ein, je aus einem Musiker, einem Lehrer und einem buchhändlerisch gebildeten Fachmann zusammengesetztes Kuratorium zu übernehmen. Dem interessanten Vortrag schlofs sich eine kurze zustimmende allgemeine Aussprache an, der die Namenseinzeichnung in die Liste des vorläufig sich konstituierenden Ausschusses zur Gründung der „Leipziger Musikalischen Volksbibliothek“ folgte.

Auf Hausmusik und ihre Pflege bezog sich zu gutem Teil auch ein, im Feurichsaal gehaltener Vortrag von *Cornelia van Zanten*. Die bekannte Berliner Gesanglehrerin sprach über den „Bel Canto des Worts“ und erörterte als die sechs hauptsächlichsten Punkte die bewufste Aneignung der verschiedenen Spannungsverhältnisse beim Sprechen und Singen; den Einflufs der Hoch- und Tiefatmung auf das männliche und weibliche Klanginstrument; die kontrastierenden Wirkungen im Gesangsorgan; den guten und schlechten Ansatz; das Abstimmen von Mund- und Nasenhöhle durch den Vokal und der Forte, Piano wie auch das instrumentale Singen. Sehr beifällig zeigte die Vortragende, wie die Förderung der Worttonkunst erreicht werde durch Pflege der Tiefatmung, durch konsequenten Gebrauch der Muskeln der Sprechorgane, durch Herbeiführung des Verständnisses einer technischen Heterogenität in der Empfindung des Auf- und Abwärtssteigens, und die Brechung der Klanglinie zu vermeiden und endlich durch die Pflege des im Wort liegenden Rhythmus. Die praktische Vor- und Ausführung unterstützte aufs Wirksamste die Einzelheiten des sehr anregenden, mit Beifall und Zustimmung entgegengenommenen musikpädagogischen Vortrags.

Der Erwähnung wert ist noch in gegenwärtigen Zeitläuften eine künstlerische Veranstaltung, der aus engerem Kreise hinaus in die Weite führte. Wie alle Städte, so stand auch Leipzig innerhalb der letztvergangenen Wochen sehr merkbar unter dem merkbaren Einflusse jener patriotischen Gefühle und Äufserungen, die der Sammeleifer für „das Leipziger Militärflugzeug“ wachgerufen hatte. Der Leipziger Männerchor war mit seinem Dirigenten Musikdirektor *Gustav Wohlgemuth* der erste deutsche Verein, der sein Können in den Dienst jener allgemeinen Sache stellte im Rahmen eines Konzerts im Neuen Stadttheater. In ganz vortrefflicher Weise gelangten Männer-

chorlieder von Reiter, Curti, Nicodé, Siegert, Wohlgemuth, Hegar u. a. zu zündendem Vortrag. Ferner spielte Professor *Henri Petri* (Dresden) mit schönem weichen Ton einige Sätze von Spohr und eine Romanze von Bruch, sang *Irma Tervani* (Dresden) Lieder von Wolf, Weingartner und Richard Straufs, erfreute der hochangesehene einheimische Heldenspieler *Decarli* durch den vergeistigten Vortrag mehrerer Dichtungen, so dafs in Summa nicht allein eine Menge wahrhaft künstlerischer Eindrücke ausgelöst wurden, sondern auch ein sehr hoher Reinertrag der Sammlung zugeführt werden konnte. Eugen Segnitz.

**Dresden.** Eine Uraufführung nach 370 Jahren. Bei der letzten Ratsturmmusik in Dresden kam unter Prof. *Otto Richters* Leitung auch eine der kanonischen Instrumentalsätze von *Johann Walther*, dem Freunde Luthers, zur Aufführung, die von Dr. B. Engelke (Magdeburg) in der Leipziger Thomasschule vor kurzem aufgefunden und die zu den allerersten nachweisbaren Kunstbläserstücken deutscher Produktion zählen. Der aus dem Jahre 1542 stammende historisch bedeutsame Fund soll in den „Denkmälern deutscher Tonkunst" veröffentlicht werden. —ph.

**Saalfeld a. d Saale.** Kirchenmusikdirektor *Wilh. Köhler* führte am Sonntag den 20. April mit dem Cäcilienverein das Oratorium „Quo vadis" von Nowowiejski auf. Der verhältnismäßig kleine Chor löste seine anspruchsvolle Aufgabe gut, in der Katakombenszene sogar ausgezeichnet. *Martin Oberdörffer* aus Leipzig sang die Partie des Petrus mit guter Auffassung, die Christin Lygia hatte in *Eva Uhlmann* aus Chemnitz eine passende Vertreterin. Der Erfolg des Werkes war unbestritten.

— Der bekannte Violoncell-Virtuose *Willy Deckert*, der sich auch als talentvoller Komponist erweist, erhielt vom Fürsten Leopold den Orden der Lippeschen Rose für Kunst und Wissenschaft.

— VI. Berliner Ferienkursus für Schulgesang. Nachdem der Herr Minister der geistlichen und Unterrichts-Angelegenheiten dem Gesanglehrer Ast in Berlin die Genehmigung erteilt hat, Lehrer in der Schulgesangmethode privatim weiterzubilden, veranstaltet derselbe in der Zeit vom 28. bis 27. Juli cr. wieder einen Fortbildungskursus, in dem das Hauptgewicht auf die Schulgesangmethode und die Stimmbildung gelegt werden wird. Auch die neuesten Erscheinungen, wie Eitz' Tonwort und die Rhythmische Gymnastik und Solfège von Jaques-Dalcroze sollen eingehende Behandlung erfahren. Prospekte versendet Gesanglehrer Max Ast, Berlin N. 20, Christianiastr. 8.

— Von *Händel* liegt in einer vollständigen Neubearbeitung durch *Max Reger* das 1. Concerto grosso in Partitur und Stimmen vor; zu den Bachschen Violinkonzerten in E dur und A moll, sowie zur Suite H moll schrieb Reger fein empfundene und bereits praktisch erprobte Cembalostimmen, mit Beethoven verband er seinen Namen durch die vierhändige Bearbeitung der Jenaer Sinfonie. Sämtliche Ausgaben sind bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienen.

## Besprechungen.

**Hutschenruyter, W.,** Das Beethovenhaus. Stuttgart 1911.

Der Verfasser hat sein ursprünglich in holländischer Sprache geschriebenes Werk nun auch in deutscher Fassung erscheinen lassen. Man kennt die böse Einrichtung unserer „modernen" Konzertsäle, die alles andere bieten, nur keine würdige Stätte für das Höchste unserer Kunst, kennt auch die vielen Vorschläge zur Besserung dieser Verhältnisse, kennt die Wünsche, abseits vom Tagesgetriebe liegende Tempel für die Kunst zu bauen . . . Viel ist darüber schon geschrieben worden und viel wird darüber noch geschrieben werden. Ich stehe dem Gedanken selbst so freundlich wie möglich gegenüber, aber auch — arg, arg skeptisch. Vor allem deshalb, weil die Menschen von heute so wenig mehr zu ihrer Verinnerlichung tun. Das ist der Fluch unserer wirtschaftlichen Entwicklung. Gesetzt der Fall, das Beethovenhaus entschiede, wie es Hutschenruyter sich denkt und *Berlase* in schönen Skizzen und Plänen entwirft, — wie lange würde es dauern, bis die Aufführungen drin auf dem Programme des Globetrotter ständen, die auf dem Wege von irgendwo nach Wiesbaden oder Monte Carlo das Beethovenfest „mitnähmen"? Exempla docent . . . . Aber daß die Schrift kommt, ist gut. Es gibt aber doch heute schon viele, die den Jahrmarktströdel unseres Kunsbetriebes müde sind. Die Arbeit Hutschenruyters selbst empfehle ich eindringlichst, wenn mir auch scheinen will, sie würde eindrucksvoller sein, wenn sie etwas knapper gehalten wäre.

**Lobe, J. C.,** Handbuch der Musik. 29. Aufl. Leipzig, Rich. Hofmann, 1910.

Der alte Lobe in 29. Auflage! Ein Buch für die, welche absolut keine Zeit haben, aber von allem ein wenig was wissen möchten. „Was ist eine einfache Fuge?" „die nur ein Thema hat." Das ist doch sehr nett und gibt ein überaus anziehendes Bild der Form.

**Stephani, H.,** Der Stimmungscharakter der Tonarten. Leipzig, Siegel.

Der Abdruck dieser zuerst in der „Musik" erschienenen kleinen aber sorgfältigen Arbeit ist willkommen, wenngleich ihr Ausgangspunkt, so sehr ich selbst diesen einnehme, anfechtbar erscheint. Stephani nennt — mit Recht — unser C dur den „Mittel- oder Indifferenzpunkt des Tonsystems", begründet das aber nur mit (einigen) der Tonart unterlegten ästhetischen Anschauungen, die an sich wieder diskutabel sind. Meines Erachtens kommen wir auf diesem Wege der Lösung der Frage nicht endgültig nahe. Weitere Bemerkungen zu der empfehlenswerten Schrift Stephanis hier zu machen, es scheint mir nicht angezeigt, weil ich selbst eine besondere Studie zu der Frage zu schreiben gedenke.

**Krall, Emil,** Spielmannskunst. Die Kunst des Übens und die Ausübung der Kunst. Leipzig, Merseburger, 1910.

Diese „12 Briefe an einen jungen Instrumentalisten" enthalten eine große Anzahl trefflicher Bemerkungen und Beobachtungsresultate von Wert. Man wird vielleicht vom modernen Standpunkte der Frage der Technik des Klavierspiels aus das eine und andere nicht billigen, aber was Krall an Gedanken allgemeiner Art, über Kraft, Technik, Temperament, Tempo, Rhythmus, Ausdruck, Schönheit usw. auch über das hygienische Moment oder über das Persönliche des Vortrags sagt, ist alles von großer Wärme des Empfindens getragen, dabei ehrlich und wohl durchdacht. So werden die Briefe im Hause und in der Hand des gebildeten Lehrers Nutzen stiften.

**Bie, O.,** Klavier — Orgel — Harmonium. Das Wesen der Tasteninstrumente. („Aus Natur und Geisteswelt".) Leipzig, Teubner, 1910.

Eine ganz geschickte Übersicht, nicht erschöpfend aber für die Zwecke, die Verfasser verfolgte, ausreichend.

**Riemann, Ludwig,** Das Wesen des Klavierklanges und seine Beziehungen zum Anschlag. Eine akustisch-ästhetische Untersuchung. Leipzig 1911.

Ein überaus reichhaltiges Werk, das, von ernsthaften Studien auf zum Teil noch unbetretenen Pfaden zeugend, für durchaus ernsthafte Leser, die lernen wollen, bestimmt ist. Ins einzelne hier sich zu verlieren, ist wegen der Fülle des Stoffes unmöglich. Die fleißige Arbeit sei nachdrücklichst empfohlen. Gebildete Klavierlehrer dürfen an einer derartigen Arbeit nicht vorüber gehen, deren Lektüre freilich keineswegs ganz leicht ist. Wilibald Nagel.

### Briefkasten.

Herrn **Dr. Sch.:** Einverstanden.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

# Blätter für Haus- und Kirchenmusik

**XVI. Jahrgang. 1911/12.**

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

**Nr. 11.** Ausgegeben am 1. August 1912.

Monatlich erscheint
Heft von 16 S. Text und 8 S. Musikbeilagen.
**Preis:** halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen
durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
**Anzeigen:**
30 Pf. für die 3 gesp. Petitzeile.


Inhalt: 



## Friedrich Wilhelm Zachow.[1]

Von **E. Gatscher**-Leipzig.

Durchblättern wir irgend eine Händelbiographie, so finden wir schon auf den ersten Seiten den Namen Zachow. War er doch der erste, der dem jungen Händel regelmäßigen Unterricht in Theorie und Praxis gab, und sicher ist, daß Händel diesem Manne sehr viel verdankt. Einige Händelbiographen stellen freilich den Einfluß Zachows auf Händel zu hoch, wogegen Chrysander in seinem bedeutenden Werke energisch protestiert und dabei beinahe in das entgegengesetzte Extrem verfällt. Ohne Zweifel war Zachow ein ausgezeichneter Lehrer, der es verstand, seinem großen Schüler den festen Grund zu legen, auf dem dessen Genie weiterbauen konnte. Aber nicht allein seiner Lehrtätigkeit verdankt er seinen Namen, er selbst war ein tüchtiger Komponist, und seine Werke wurden auch von seinen Zeitgenossen gebührend geschätzt. —

Die Nachrichten über Zachows Lebensschicksale sind ziemlich spärlich. Friedrich Wilhelm Zachow (auch Zachau wird er fälschlich genannt) ist am 19. November 1663 in Leipzig getauft. Sein Vater, Heinrich Zachow, wahrscheinlich ein gebürtiger Berliner, kam als junger Mann nach Leipzig. Er war Kunstgeiger — und als solcher mußte er beim Gottesdienst, bei Hochzeiten, Begräbnissen und Festlichkeiten aller Art mitspielen. Er war zweimal verheiratet, und das erste Kind seiner zweiten Ehe war Friedrich Wilhelm. Heinrich Zachow übersiedelte 1673 nach Eilenburg, da seine Einkünfte in Leipzig nicht hinreichten, sich und seine Familie zu ernähren. Der junge Zachow genoß gründlichen wissenschaftlichen Unterricht und lernte die „Organisten und Stadtpfeiferkunst ex fundamento", wie Walther in seinem Lexikon sagt. Er muß es besonders im Orgelspiel ziemlich weit gebracht haben; denn schon im Jahre 1684 wurde er Organist an der Marienkirche zu Halle. In dieser Stellung blieb er bis zu seinem Tode (14. August 1712). Von den Werken Zachows ist uns eine ziemliche Anzahl erhalten. (Auswahl seiner Werke in den „Denkmälern deutscher Tonkunst", Bd. 21 und 22, in einer sorgfältig redigierten Neuausgabe Dr. Max Seifferts.) Als Organist hatte er die Pflicht, für den sonn- und festtäglichen Kirchengottesdienst Kompositionen zu schreiben. Gerade in diesen Kompositionen liegt seine Hauptstärke. Chrysander urteilt über Zachow als Komponisten sehr streng, beinahe abfällig. Es ist jedoch hier nicht der Platz, Chrysanders Urteil kritisch zu beleuchten. Ich verweise nur auf den Aufsatz, den Dr. Alfred Heuß im X. Jahrgange, Heft VIII der Zeitschrift der „Internationalen Musikgesellschaft" unter dem Titel „Friedrich Wilhelm Zachow als dramatischer Kirchenkomponist" veröffentlichte. Hier findet der Leser eine eingehende Besprechung der Kantate „Ruhe, Friede, Freud' und Wonne", welche das Schaffen Zachows in ein ganz anderes Licht stellt. Von seinen Klavierkompositionen sind verhältnismäßig

[1]) Hierzu Musikbeilage S. 83.

wenige bekannt. Es sind Präludien, Fugen, Ricercares, eine Fantasie und Choralbearbeitungen. Die Arbeiten Zachows auf diesem Gebiete sind freilich nicht so bedeutend wie die anderer guter Komponisten des 17. Jahrhunderts, man kann ihnen aber gesunde und natürliche Empfindung, gepaart mit vollendeter kunstvoller Form, nicht absprechen. Auf jeden Fall dürften diese Werke noch heute interessieren. Besonders bemerkenswert sind Zachows Choralbearbeitungen. An ihnen merkt man ganz deutlich den Dramatiker Zachow. Zu jener Vollendung und Größe, wie wir sie an den Bachschen Choralvorspielen bewundern, erheben sie sich freilich nicht; trotzdem würden sie sich noch jetzt für die praktische Auftührung eignen. Jedenfalls wäre es besser für manche Organisten, sie spielten Zachowsche Choralvorspiele, die übrigens technisch nicht schwer sind, als abgedroschene „Präludien“ oder gar „improvisierte“ Vorspiele; leider ist dieses „Improvisieren“ zur Mode geworden — und man erlebt manchmal in unseren Kirchen haarsträubende Dinge. Warum nimmt man nicht gediegene Vorspiele älterer Meister — es braucht ja nicht immer Bach zu sein — von denen es so viele gute gibt? Oder paßt das nicht mehr in unserer Zeit?? — —

---

# Graupner-Studien.

Von Prof. Dr. **Wilibald Nagel**-Darmstadt.

## II.

Was Graupners Orchester anbetrifft, so stehen den Streichern in allen Sinfonien größere oder kleinere Bläsergruppen und häufig Tympani, die sich zuweilen rhythmisch an der Thematik beteiligen, gegenüber. Die primitivste Art der Besetzung geschieht durch zwei Hörner, zu diesen treten in einer größeren Reihe von Werken zwei Querflöten, dann auch Clarinen, ein meist das Violoncell stützendes Fagott, das selten auch wohl solistisch verwendet wird. Oboen hat Graupner auf den Titeln der Sinfonien nie vermerkt; zweimal findet sich ihr Gebrauch in der Partitur vorgeschrieben. Es ist selbstredend nicht ausgeschlossen, daß er sie in weitergehendem Maße verwendet hat: die Sitte der Zeit verwendet sie gerne im Einklange mit den Geigen. Immerhin ist es auffällig, daß Graupner, der ihren Gebrauch von Hamburg her, aus *Keisers*, aus *Händels* Werken mit ihren zum Teil gewagten Oboengängen kannte und der sie in seinen französischen Ouvertüren ausgiebig verwandte, ihnen in seinen Sinfonien einen so geringen Raum gab. Als konzertierende Instrumente erscheinen in einigen Sinfonien auch zwei Violetten (im Altschlüssel notiert) einmal findet sich auch die Viola d'amore. Als Baßinstrumente schreibt Graupner neben Fagott und Violoncello die Violone (Contrabasso da Viola) vor.

Die Violinen sind sehr häufig geteilt verwendet, doch ist auch die unisono-Behandlung nicht selten. Von einer starken und durchgeführten Individual-Führung kann noch nicht überall bei Graupner gesprochen werden, auch bei den Flöten nicht, die hier und da eine ihrem Klangcharakter schon recht entsprechende Verwertung finden. Es ist der Beachtung wert, daß Graupner zuweilen schon eine gewisse Individualisierung auch der Hörner durch ihnen gegebene thematische Ansätze oder eine gewisse selbständige Stimmführung versucht. Meist freilich dienen die Hörner zur harmonischen Ausfüllung, oder sie gehen in der tieferen Oktave zu einfachen Violinklängen, die sich wohl auch in vereinfachter Weise wiedergeben. Mehrfach treten einzelne Instrumentalgruppen gegeneinander konzertierend auf, wie sich denn überhaupt die Formen der Sinfonie und des Instrumentalkonzerts bei Graupner und anderen Tonsetzern der Zeit noch nicht genügend gegeneinander abgeklärt haben.

Bedenkt man die Verhältnisse, unter denen Graupner in Darmstadt zu wirken hatte, so kann es nicht wundernehmen, daß er in seinen Instrumentalwerken nicht zu Klangkombinationen kam, wie er sie früher in Hamburg geschaffen hatte. So führt er in seiner Oper „Antiochus und Stratonica“ von 1708 die erste Arie des 2. Aktes („Ja hoch gekränkter Geist“) mit 2 Geigen, Viola Solo, Violoncello, 3 Flöten, Baß und Cembalo begleitet ein, oder er läßt den Gesang des Antiochus „vicino al morir“ in der harmonischen Umkleidung von Solo-Oboe, 3 Oboen, 3 Geigen (? oder Flöten, die Bezeichnung fehlt) und dem Basse erscheinen, oder er verwendet ebenda in der Arie „la belezza è senza fortezza“ eine Solovioline mit dreifach geteilten Geigen, Oboen, Viola und Baß. Auch das ist ja nicht übermäßig viel; es gab in der Glanzzeit der Hamburger Oper, wie wir aus *Kleefelds* Abhandlung über das Orchester der Hamburger Oper wissen (Sammelbände der J. M. G. I, Leipzig 1899/1900), größere klangliche Effekte. Immerhin aber hat doch Graupner wenigstens einige Sinfonien schon für ein bemerkenswert großes Ensemble geschaffen und hat, wie ich bereits angeführt habe, auch die Notwendigkeit klanglich gegensätzlicher Wirkungen erkannt und ihrer Verwendung Sorge getragen.

Die französischen Ouvertüren Graupners kennen außer den genannten Instrumenten noch die folgenden: Flauto- und Oboe d'amore, Chalumeau (zu dreien verwendet) Oboe- und Carno di Sel oder Selv. Was ist darunter zu verstehen? Da es sich bei dem Ausdrucke nur um ein italienisches Haupt-

wort handeln kann, mag es als Selva gelesen werden; so kann man wohl an einem Graupner aus irgend einem Grunde geläufigen Ersatz für „corno di caccia" und bei Oboe di Selva an die Ersetzung von leguo durch selva denken.

Wer Graupners Opern kennt, wird sich vielleicht wundern, daß zwischen ihnen und seinen Sinfonien außer gewissen melodischen Beziehungen keine anderen innerer Art bestehen. Ist der Opernkomponist nicht selten im Besitze schlagenden Ausdrucksvermögens, liebt er Tonmalereien, so wird man derlei in seinen Sinfonien nur ziemlich selten antreffen; am ehesten noch letztere, wenigstens gibt es einige Sätze, denen man ohne weiteres etwa gewisse Vorstellungen von Jagden zuschreiben könnte — ohne daß sie freilich zugrunde gelegen zu haben brauchen. Was der Komponist an Überschriften zu einzelnen Sätzen bietet, ist ganz allgemeiner Art wie „Rejouissance" usw., eine bekannte Erscheinung seiner und einer früheren Zeit. Derlei findet sich in ausgedehnter Verwendung auch in den französischen Ouvertüren.

Trotz allem hübschen nun, das die Sinfonien im einzelnen enthalten, ist der Gesamteindruck, den sie im Partiturspiel erwecken, ein wenig erfreulicher. Mag das eine oder andere dieser Gebilde nochmals zu flüchtigem Leben gebracht werden können, die Werke sind in ihrer Gesamtheit für unsere Zeit vom ästhetischen Standpunkte aus nicht mehr zu genießen. Bei ihrer Niederschrift ist eben doch wohl nicht der ganze innere Mensch beteiligt gewesen. Das ist psychologisch nicht eben schwer zu begreifen. In Darmstadt mußte Graupner, wie wir schon hörten, nach und nach das Ziel seines künstlerischen Ehrgeizes, wie er ihn in Hamburg beseelt hatte, erlöschen: sein Wünschen erfuhr an der harten Grenze des materiellen Vermögens seines Fürsten Widerspruch und Abweisung. Hätte er einen Empfindungsreichtum besessen, wie *Bach* ihn sein eigen nannte, er hätte sein Lebenswerk in anderer, größerer, in eigener Weise auszubauen vermocht. So wurde ihm die Komposition in wesentlichen Zügen zum Ausdruck seiner dienstlichen Funktionen und war nur in verhältnismäßig wenigen Fällen Ergebnis inneren Lebens.

Wer den Meister nach einigen besonders flüchtig hingeworfenen Sinfonien beurteilen wollte, möchte vielleicht sagen, er sei nicht einmal ein guter Musiker gewesen. Daß Graupner das aber und zwar in einem über den Durchschnitt hinausragendem Maße war, wissen wir aus manchem kontrapunktischen Werke seiner Feder, aus Trios, Konzerten, einzelnen Kantaten und seinen zum Teil hübschen Klavierstücken.[1]) Der neue Stil der Instrumentalmusik stellte ihn vor die Aufgabe, homophon zu schreiben. In ihrem Sinne arbeitete er seine Sinfonien, aber der Stil selbst war erst in seinen Anfängen, der persönliche Ton wollte sich noch nicht recht einstellen. Polyphonen Aufbau mied Graupner nicht gerade, wie einige Male durch die für den Anfang verwendete Form der französischen Ouvertüre und durch leicht imitierendes Gangwerk bewiesen wird. Die neue Zeit, die vorerst mit dem Kontrapunkte zu brechen hatte, um ihn dann aufs neue zu gewinnen und den persönlichen, den Ausdrucksstil mit ihm zu vereinigen, diese neue Zeit kündigt sich in Graupner, dem Sinfoniker, doch überall an, in der Instrumentierung, die schon Farben zu gewinnen trachtet, in dem mehr freilich instinktiven als reflektiert planmäßigen Suchen nach neuen Formen.

Zwar ist Graupner nirgends zur höchsten Vollendung vorgedrungen; neben den Namen Bach und Händel strahlt der seinige nur in bescheidenem Lichte und auch hinter Mannheimern Stamitz und Richter muß er zurückstehen. Aber als einer, der frischen Sinnes den Weg ins neue künstlerische Land beschritt, soll sein Name in Ehren gehalten werden. Nicht darum handelt es sich ausschließlich, daß er den Mannheimern und der Haydn-Mozart-Periode formal vorgearbeitet hat: seine Musik zeigt, wenn auch in der Hauptsache nur erst andeutungsweise, schon den intimen Stil, das Hauptkennzeichen der klassischen Kunst, in einzelnen Themaköpfen, in manchen Nebengedanken kantabler Art, in einigen der langsamen Sätze und auch in den bescheidenen Versuchen kantabler Allegrosätze.

[1]) Die vorige Musikbeilage brachte ein hübsches Stück, andere werden folgen.

## Haydn, Mozart und Beethoven in den Gewandhauskonzerten bis 1848.

Von **Friedrich Schmidt**.

Das schönste Erbe hatte das vormärzliche Gewandhausrepertoire in Haydn, Mozart und Beethoven erhalten. Von ihnen stand Haydn in gewissem Sinne in einer Nachblüte. Denn die unbedingte Herrschaft im Repertoire hatte er von 1781 bis etwa 1810 ausgeübt, da gab es fast in jedem Monat der Konzertsaison eine seiner Sinfonien, oft auch mehrere. 1818, 21 und 26 stellte er noch vier, dann wurde seine typische jährliche Zahl zwei.

Erst seit den neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts hatte sich Mozart einen festen Platz in den Konzerten erobert, aber von nun an wuchs seine Beliebtheit ständig: das Jahr 1801 konnte 10 Sinfonien von ihm buchen. Dem kam im Vor-

märz nur das Jahr 1823 nahe mit 6 Sinfonien, sonst findet sich nur fünfmal eine gleiche jährliche Summe, wenn man die Ouvertüren mit einrechnet (die zur „Zauberflöte“, ausgezeichnet vor den andern, zwölfmal). Doch im Durchschnitt hörte man von Mozart drei Orchesterwerke im Jahr. Interessant für die Stellung, welche die Zeit zu Haydns und Mozarts Werken einnahm, ist die Mitteilung von Lampadius, daß Mendelssohn bei aller Pietät gegen diese großen Altmeister der Tonkunst durch seine geistreiche Auffassung, durch ein hin und wieder beschleunigtes Tempo und durch die feinste Nüancierung mittelst Piano, Crescendo und Decrescendo ihre Schöpfungen mit den Anforderungen und dem Geschmack der Gegenwart aufs sinnigste auszusöhnen verstand.

Ganz aktuell dagegen war noch in der ersten Hälfte des Vormärz Beethoven. Michaelis 1799 war zum erstenmal sein Name mit der Arie Ah perfido im Programm aufgetaucht. 1801 war dann die erste, 1804 die zweite Sinfonie und die Ouvertüre zu „Prometheus“ gefolgt, 1807 die Sinfonia eroica, 1808 die Ouvertüre zu „Coriolan“, 1809 die fünfte Sinfonie, 1810 die Ouvertüre zu „Leonore“ (Nr. 3), 1811 die vierte Sinfonie, 1813 Phantasie für Pianoforte mit Orchester und Chor. Jetzt brachte das Jahr 1815 die Ouvertüre zu „Egmont“, 1816 die Pastoralsinfonie und die siebte Sinfonie, 1818 die achte und die Ouvertüre zu „Fidelio“, 1821 die Musik zu „Egmont“, 1822 die Ouvertüre zu den „Ruinen von Athen“, 1826 die neunte Sinfonie und die Cdur-Ouvertüre, 1827 die Ouvertüre „Die Weihe des Hauses“. Als „merkwürdig“, „eigentümlich“ hatte Rochlitz, der Kritiker der Allgemeinen Musikalischen Zeitung, die ersten fünf Sinfonien durchgehend charakterisiert. Aber diese Urteile sollten keine Ablehnung bedeuten. Vielmehr sprach so der an dem Neuartigen, noch nicht ganz Erfaßten Interessierte. Doch wo die geistige Durchdringung des neuen Stoffes gelungen war, flammte auch Begeisterung des Genießenden auf. So schrieb Rochlitz von der vierten Sinfonie: sie „enthält, nach einer feyerlichen, herrlichen Einleitung, ein feuriges, glanz- und kraftvolles Allegro, ein kunstreich und sehr anmuthig ausgeführtes Andante, ein ganz originelles, wunderbar anziehendes Scherzando, und ein seltsam gemischtes, aber wirksames Finale“. Oder von der fünften Sinfonie: „Der erste Satz ist ein sehr ernstes, etwas düsteres, gleichsam unter sich hin brennendes Allegro, in der Empfindung wie in der Ausarbeitung edel, gleich und fest gehalten, und bei vieler Eigenheit einfach, streng und ganz regelmäßig behandelt.“ Die Pastoralsinfonie erhielt die Zensur: „ein kaum weniger merkwürdiges und eigenthümliches Product als die Symphonie Cmoll“, und von der achten Sinfonie sagte Rochlitz: sie „gefiel, doch weniger als die übrigen dieses Meisters. Der zweite und dritte Satz schienen am meisten Eingang zu finden“ [1]). Und noch im Jahre 1840 konstatierte Schumann, daß diese Sinfonie wohl am wenigsten gespielt und gehört werde, daß man selbst in Leipzig, wo die Beethovenschen Sinfonien sämtlich so heimisch, fast populär seien, ein Vorurteil gerade gegen diese hege, der doch an humoristischer Tiefe kaum eine andere Beethovens gleichkomme [2]).

Wie aber nahm man die neunte Sinfonie auf? Der Musikkritiker Fink bekannte damals 1826 [3]), selbst „auf die Gefahr hin, als gehöre er zu denen, die Großes zu fassen nicht imstande seien“, sie gefalle ihm nicht; es sei ihm vorgekommen, als ob die Musik auf dem Kopfe gehen sollte und nicht auf den Füßen; der Meister sei ein Geisterbeschwörer, dem es diesmal gefallen habe, Übermenschliches von uns zu verlangen; da unterschreibe er nicht. Und zwei Jahre später, nach Beethovens Tode, verstieg er sich sogar dazu, das ganze Werk zu erklären „für eine höchst merkwürdige Verirrung des durch seine gänzliche Gehörlosigkeit unglücklich gewordnen, nun erlösten Mannes“. Und wie Fink schrieb, so dachten viele, hatten doch einige Stellen in der Erstaufführung bei wenig gebildeten Hörern fast Gelächter hervorgerufen (Lampadius). Aber es gab auch anders Empfindende; aus ihren Reihen kam ein Inserat ins Tageblatt vom 9. März, worin man um Wiederholung des Stücks bat, da erst eine zweite Aufführung „dieser erhabnen Dichtung ihre ganze Tiefe zu enthüllen im Stande seyn wird“. Schon am 30. März willfahrte man dem Wunsch, und im Lauf der Jahre kehrte das Werk mit kleinen Pausen immer wieder.

Und so gelangten auch die andern Beethovenschen Sinfonien, wobei man von der ersten und zweiten absehen kann, die sich schneller allgemeine Gunst erworben hatten, immer mehr zur Wertschätzung: es lag eine geheimnisvolle zauberische Kraft in den Werken, daß sie trotz ihrer seltsamen Neuartigkeit das Publikum immer wieder anzogen, zu tieferem Eindringen und klarerem Sehen. Da war es ein glückliches Zusammentreffen, daß in dieser Zeit des sich entwickelnden Verstehens Beethovenscher Kunst Mendelssohn Führer der ernst strebenden Konzertgemeinde wurde. Mit seiner Gabe des Einfühlens, mit seiner immerfrischen Begeisterungsfreudigkeit wußte er mit jeder Darstellung neues Gold aus den Tiefen dieser Musik ans Licht zu kehren. Vor allem, so berichtet Lampadius, war „die Ausführung der Bdur-Symphonie stets eine der herrlichsten Schöpfungen Mendelssohns als Dirigenten . ., so daß man sich immer versucht fühlte, zu sagen: So vollendet haben wir sie noch nie gehört“. Kein Wunder, wenn das Publikum vom Verständnis zum Enthusiasmus für Beethoven-

[1]) A. M. Z. 1818, Nr. 14.
[2]) N. Z. f. M. II, Nr. 52.
[3]) A. M. Z. Nr. 52.

sche Kunst weiterschritt. 1856 konnte Diezmann schreiben: „Die Begeisterung für Beethovens Kompositionen — ich sage nicht die Anerkennung ihres Wertes — hat sich von Leipzig aus verbreitet und darauf darf es stolz sein.“

Sucht man, um eine Anschauung von der Bedeutung Beethovens für die Gewandhauskonzerte zu bekommen, nach dem jährlichen Durchschnitt der Aufführungen, so ergeben sich folgende Zahlen: im ersten Jahrfünft von 1815-19 für jedes Jahr fünf Sinfonien und zwei Ouvertüren und andre Orchesterwerke; für 1820—24 die Zahlen sieben und vier; für 1825—29 neun und fünf; für 1830 bis 47 acht und vier bis fünf. Beethoven überragte also alle die andern Komponisten, die mit ihm aus der früheren Zeit ins Repertoire des Vormärz gekommen waren. Doch er herrschte auch unter denen vor, die im Verlauf des Vormärz sich einen ständigen Platz im Spielplan errangen.

# Lose Blätter.

## John Hullahs Bericht über den Gesangunterricht in deutschen Schulen.

(Schluß.)

Sachsen. Bei meiner Ankunft in Dresden . . . machte ich die Bekanntschaft des Geheimen Schulrats Dr. E. Bornemann, dem ich hier für das danken muſs, was er mir durch seine Begleitung und seine gründliche Auskunft genutzt hat. Mit ihm machte ich mehrere Besuche . . . in dem Lehrer- und dem Lehrerinnenseminar, in einer Bürgerschule für Mädchen und in dem Kapellknabeninstitut.

In den ersten der genannten Anstalten wurde eine Stunde erteilt an achtzehn junge Leute im Alter von vierzehn bis sechzehn Jahren, die erst kürzlich aus verschiednen Volksschulen gekommen und wie gewöhnlich — so sagte man mir — in der Musik ganz unwissend waren. Die Schüler bleiben in dieser Anstalt sechs Jahre und erhalten während dieser Zeit wöchentlich drei Musikstunden. Der Unterricht umfaſst auſser Singen Violinspiel als obligatorisches Fach und als fakultatives Pianoforte und Orgel. Der Anstalt gehören acht Klaviere, drei Orgeln und eine groſse Anzahl von Violinen. Bei einer andern Gelegenheit hörte ich ungefähr fünfzig Schüler und ebenso viele Knaben verschiedne Hymnen und mehrstimmige Lieder und Sätze aus Mendelssohns „Walpurgisnacht“ und Rombergs „Lied von der Glocke“ sehr genau und lebendig vortragen. Zu Ostern, so wurde mir erzählt, waren zu 24 freien Stellen 120 Anmeldungen erfolgt. Der Kursus im Lehrerinnenseminar, das von 120 Schülerinnen besucht wird, dauert fünf Jahre, eins weniger als am Lehrerseminar, wahrscheinlich wegen des gröſsern Fleiſses und der gröſsern Befähigung der jungen Mädchen. An dieser Anstalt machte ich mehrere Besuche. Man schien keine besondre Methode beim musikalischen Unterricht zu haben. Ein Volkslied oder etwas ähnliches wird an die Tafel geschrieben oder den Schülerinnen auf eine andre Art zum Lesen gegeben. Sie lesen es und singen dann die Namen der Noten. Darauf lesen sie die Worte und geben den Takt dabei an, und nun singen sie diese zu den Noten, die vorher studiert wurden. Die Resultate waren im allgemeinen zufriedenstellend.

Das Kapellknabeninstitut bildet die sechzehn Knaben musikalisch, die einen Teil des Chors in der groſsen protestantischen Kirche bilden. Natürlich wechseln sie immer. Unter der Leitung ihres „Kantors“ sangen sie ganz bewunderungswürdig drei Motetten für Sopran und Kontraalt von Hauptmann, Reinecke, Krebs, und auf meinen Wunsch, etwas vom Blatte zu hören, führten sie ihre Partie in Rombergs „Lied von der Glocke“ aus.

In der einzigen Bürgerschule, die ich besuchen konnte, sangen ungefähr dreiſsig Mädchen verschiedne Volkslieder, nur „nach dem Gehör“. In den Dresdner Elementarschulen wird nicht nach Noten unterrichtet; in den sächsischen Provinzialschulen erst recht nicht.

Auf meinem Wege von Dresden nach Leipzig stieg ich in Nossen aus, wo mich ein Herr am Bahnhof erwartete, um mich nach dem Seminar zu begleiten. Es ist dies eins der berühmtesten in Sachsen, ja sogar in Deutschland. Ich fand die gewöhnliche freundliche Aufnahme von seiten des Direktors und seiner Lehrer. In der Übungsschule sang eine reine Elementarklasse von Kindern nach Zahlen, und eine Klasse im Vorbereitungskursus (Proseminar) Skalen, Intervalle und dergleichen nach Noten. In diesen Klassen wurde viel einzeln gesungen. Besondre Schüler und besondre Gruppen muſsten bestimmte Passagen allein vortragen. Die, die zuhörten, hoben die Hände in die Höhe, wenn die andern einen Fehler machten, zum Zeichen, daſs sie ihn merkten und korrigieren könnten oder dies wenigstens vermeinten. Von der ersten und höchsten Klasse hörte ich hierauf eine Folge von Chorälen, Ensembles und vier- und fünfstimmigen Chören, darunter sehr schwierige Sachen, z. B. ein Stück aus einer Kantate von Max Bruch. Sie trugen alles mit einer erstaunlichen Energie und Entschiedenheit vor. Zwei oder drei stattliche Vorträge auf der Orgel beendigten diese sehr interessante Ausstellung guter Leistungen. In der Anstalt sind drei Orgeln und zehn Pianofortes, jedes in einem besondern Zimmer. Ich probierte sie sämtlich, alle waren in einem durchaus brauchbaren Zustande, zwei oder drei davon sogar schöne und verhältnismäſsig neue Instrumente. Ungefähr zehn Schüler, deren Gehör mangelhaft war oder wenigstens dafür galt, werden nur auf der Violine unterrichtet. Ihr Lehrer muſs mit Geduld ausgestattet sein. Der Kursus dauert hier wie in Dresden sechs Jahre. Der musikalische Lehrer Professor Hermann Rudolph, ein ausgezeichneter Komponist und ein bewunderungswerter Musiker, widmet der Anstalt wöchentlich 28 Stunden; mit welchen Resultaten habe ich versucht zu zeigen.

In Leipzig besuchte ich eine höhere Töchterschule und eine Bürgerschule. In beiden hörte ich mehrere Klassen Volkslieder singen, mehr oder weniger hübsch und verständnisvoll, aber mit einem guten Teil jener rhythmischen Nonchalance, der man überall begegnet, wo ein Singen oder ein sogenanntes Singen „nach dem Gehör“ stattfindet. Darin waren die Elementarschulen von Dresden und Leipzig ganz gleich. Die einzige Besonderheit, die ich hier bemerkte, war die, daſs die Schüler in einzelnen Klassen

darin geübt wurden, anzugeben, ob bestimmte Töne, die ihnen auf der Violine vorgespielt wurden, höher oder tiefer, länger oder kürzer, stärker oder schwächer waren als andre.

Preufsen.... In Berlin gibt es viele Schulen, und die Zahl der Schüler, die sie besuchen, ist sehr grofs. Ich fand in ihnen eine im allgemeinen bessere Art des musikalischen Unterrichts, als mir in andern Teilen Deutschlands vorgekommen war.

In der israelitischen Lehrer- und Knabenschule wohnte ich einer Lektion in der Theorie bei, die an. und für sich ausgezeichnet war, aber nach meiner Ansicht die Fassungskraft derer überstieg, für die sie gegeben wurde. Darauf folgte eine vortreffliche Stunde mit Schulknaben und im Anschlufs daran eine allgemeine Übung, in der eine Anzahl von Stücken, zum Teil schwieriger Natur, von den Kindern in Gemeinschaft mit den angehenden Lehrern sehr gut ausgeführt wurde. Der Musiklehrer dieser Anstalt, Herr Lewandowski, ein guter Musiker und geschickter Lehrer, ist zugleich Musikdirektor in der neuen und prächtigen Synagoge, deren Chor mit Knaben aus dieser Schule besetzt ist.

In einer Bürgerschule (Kurfürstenstrafse) sang eine Klasse von Knaben zwischen acht und neun Jahren unter dem Lehrer Hermann Prüfer zuerst einige Lieder auswendig, dann eine Anzahl musikalischer Figuren nach der ladder[1]) und zuletzt nach Noten. Alles sehr gut. Hierauf sang eine höhere Klasse im Alter von zwölf bis fünfzehn Jahren einige Motetten von Grell und andern und zum Schlusse einige Passagen, die ich an die Tafel schrieb, ohne Zögern und ganz richtig. Das war die beste Klasse von Kindern, die ich seit langer Zeit getroffen hatte. Später begleitete ich Herrn Prüfer zu einer gemischten Privatschule (Lützowstrafse 3), wo eine Klasse von Mädchen einen neuen Choral vom Blatt sang. Die Knaben machten es noch besser. Die Aufmerksamkeit und der offenbare Lerneifer in diesen beiden Klassen verdienen alles Lob.

Die Knabenschule in der Ackerstrafse (Direktor Kurth) zählt 850 Schüler, die alle von den vierzehn Klassenlehrern im Gesang unterrichtet werden. Eine Klasse von ungefähr hundert Neunjährigen, die eben anfingen, Noten zu lernen, sang recht hübsch rein. Eine andre, wo Elf- und Zwölfjährige safsen, führte dreistimmige Sachen ganz annehmbar aus. Eine andre, noch mehr vorgeschrittene sang noch besser Choräle, während die oberste (von vierzehn bis fünfzehn Jahren) eine Anzahl Chorgesänge mit Unterstützung von vierzehn Lehrern ausführte, die zu diesem Zwecke in den grofsen und hübschen Musiksaal gekommen waren. Ich richtete einige Fragen an die Knaben, die sie anstandslos beantworteten, und schrieb mehrere Passagen für sie an die Tafel, die sie sofort genau wiedergaben. Jedenfalls ist diese grofse Anstalt in andern Fächern ebensogut bestellt. Denn in einem Fache allein sind solche Leistungen nicht möglich.

In der Mädchenschule (Muskauer Strafse) sang eine Klasse von ungefähr hundert Mädchen Choräle und Lieder ziemlich gut, aber sie zeigten wenige musikalische Kenntnisse. Drei oder vier andre Klassen sangen nach dem Gehör und ohne Buch. In dieser Schule sind 950 Kinder in 16 Klassen verteilt. Sie werden von sechs Lehrern und neun Lehrerinnen unterrichtet, aufserdem geben noch zehn Damen Stunden in Handarbeiten. In einer ähnlichen Schule (Straufsbergerstrafse) stehn die Gesangstunden unter der persönlichen Oberaufsicht des Direktors, des Herrn Krause, und in einer erteilt er den Unterricht ganz allein. Ich war hier in einer Klasse von kleinen Mädchen, wo man anfing die Noten zu lernen, und in einer andern, die weiter vorgeschritten war. Die höchste Klasse sang verschiedne Stücke, darunter vierstimmige, ausgezeichnet rein, mit hübschem Klang und mit manchen Feinheiten. Ich schrieb eine Figur für sie an, aber verleitet durch die Vollendung, mit der sie die bereits studierten Stücke ausführten, hatte ich sie zu schwierig gemacht. Sie trafen es beim ersten Male nicht und wurden dann ängstlich. Ich bin aber sicher, dafs es, wenn es auch schwer war, eine grofse Zahl von ihnen unter andern Umständen ganz gut bewältigt haben würde. Sie brauchen nur etwas Zeit zum Überlegen.

In dem Lehrerseminar (Friedrichstrafse) bemeisterte eine Klasse Knaben einen ihnen neuen Choral schnell und richtig. Der Lehrer, Herr Dienel, gab dann einer Klasse Seminaristen eine Harmoniestunde. Er diktierte einen figurierten Bafs, den sie in ihre Bücher schrieben, und fügte dann die andern Stimmen, immer eine auf einmal, hinzu. Während eines andern Besuchs in dieser Anstalt sang eine neugebildete Klasse von Zöglingen ganz hübsch zusammen, und ein Chor Seminaristen, von verschiedner und im allgemeinen geringer Ausbildung, arbeitete sich durch etliche Choräle nicht gerade glänzend durch. Die Führung oder besser die „Kutschierung“ eines solchen Chors ist das unangenehmste und unbefriedigendste Geschäft, das man einem Lehrer wie Herrn Dienel zumuten kann. Das Gebäude, in dem der Unterricht an diese ungeheure Menge von Knaben und Jünglingen erteilt wird, ist neu und noch nicht ganz fertig. Soviel zu sehen war, ist es das hübscheste und komfortabelste, das ich jemals erblickte. In dem Lehrerinnenseminar sang eine Klasse von Kindern hübsch nach Noten, und ein Chor von Seminaristinnen zeigte hübsche Stimmen und viel Eifer bei der Ausführung von Stücken, die ihnen bekannt waren. Als ich aber einige Passagen an die Tafel schrieb, die sie vom Blatte singen sollten, war das nur mittelmäfsig.

In Hannover erfuhr ich von dem Schulinspektor Rautenberg, dafs in den dortigen Elementarschulen nicht nach Noten gesungen wird. Auf seine Empfehlung besuchte ich eine (in der Kobelingstrafse) und hörte, wie dort ein Stück von sechzehn Takten „dem Gehör nach“ auswendig gelernt wurde. Das dauerte eine Stunde und war in der obersten Klasse; in einer andern wurde Ähnliches getrieben. Man sagte mir, eine grofse Zahl von Kindern in den Hannoverschen Schulen habe „kein Gehör“.

In der höheren Töchterschule, die ich zweimal besuchte, sangen zwei Klassen, in deren jeder sich ungefähr sechzig junge Damen befanden, verschiedne Choräle und mehrstimmige Lieder, die sie sehr fest geübt hatten, unter Leitung ihres Lehrers, des Herrn H. Bünte, ausgezeichnet rein und geschmackvoll, aber in einigermafsen unordentlichem Takt. Sie im „Lesen vom Blatt“ zu prüfen, hatte ich keine Gelegenheit. Es wird hier auf den Gegenstand sehr wenig Zeit verwandt und, wie ich fürchte, ihm von der Anstaltsleitung wenig Interesse geschenkt.

Eine Klasse junger Leute, die ich in der Realschule

[1]) d. h. es wurde ihnen nicht der Ton bestimmt genannt, sondern gesagt: gebt den Ton an, der auf der zweiten Linie steht, nun den, der im ersten Zwischenraum steht! (Anmerkung Kretzschmars.)

hörte, sang ziemlich gut. Man hatte auch die Gefälligkeit, mich zu einer Übung eines Männergesangvereins einzuladen, der unter Herrn Büntes Direktion nur lange und äufserst schwierige Motetten mit vollkommner Intonation, viel Geschmack und in schönem Klang ausführte.

Warum ist es in so vielen Ländern den niedern Klassen unmöglich gemacht, sich in seiner Fertigkeit zu üben und auszubilden, für die sie mindestens ebensoviel Begabung haben als die bessern? Was dieser Genufs das Jahr über kostet, würde sich leicht ausgleichen, wenn sie nur vierzehn Tage lang Bier und schlechte Gesellschaft aufgeben."

E. R.

---

## Die Berliner Liedertafel in Gotha.

Auf Anregung der Gothaer Liedertafel gab die Berliner Liedertafel am 8. Juni ein Konzert im hiesigen Schiefshaussaal, das von ungefähr 1400 Personen besucht wurde. Unter Leitung ihres sehr intelligenten Chormeisters *Max Wiedemann* zeigte die 170 Mann starke Sängerschar eine hohe Stufe gesanglicher Kultur. Scharfe rhythmische Gliederung, Bestimmtheit im Tonansatz, grofse Deutlichkeit in der Textaussprache, anschauliches Herausarbeiten bedeutungsvoller Worte oder Wortgruppen sind Vorzüge des Chors. In Bruchs Media vita wirkte der stark gesteigerte Schlufs begeisternd, in Schumanns Ritornell „Die Rose stand im Tau" wurde die Gegenstimme überraschend schön gesungen. Heubergers „Licht Sonnenwende ist da" und namentlich Heinrich Zöllners Chor „Alaska" boten reichlich benutzte Gelegenheit zu charakteristischem Ausdruck. Eine prächtige Komposition, die auch beim Publikum viel Anklang fand, ist *Wilhelm Heinemanns* „Auf dem Meere". Der Pilgerchor „Beglückt darf nun" aus dem Tannhäuser wurde im Schlufssatz verhältnismäfsig rasch gesungen und konnte natürlich ohne Orchesterbegleitung nicht seine gewohnte Wucht entfalten. Interessant waren die Darbietungen von Volksliedern. Während das „Thüringer Volkslied" im echten Volkston gesungen wurde, wuchs sich „Der Soldat" von Silcher zur dramatischen Szene aus, die mächtig den Hörer ergriff. Es wäre verkehrt, sich gegen diese Auffassung kritisch aufzulehnen. Gerade die freie Behandlung des Volksliedes nicht nur im Vortrag, sondern auch in der Bearbeitung scheint noch eine wichtige Rolle im gegenwärtigen Musikleben spielen zu sollen. Die kunst- und geistreiche Bearbeitung von Volksmelodien, wie wir sie im Kaiserliederbuch finden, erinnert leise an jenen niederländischen Gebrauch, Volks- und Gassenlieder zum Cantus firmus kunstreicher Kompositionen zu wählen. Wie damals, zeichnen sich auch die heute schaffenden Musiker durch fast unbeschränkte Beherrschung der Kunstmittel aus, ihre Kompositionstechnik ist zweifellos gröfser als ihre Schöpferkraft. Wenn letztere neue Anregung im Volksliede sucht, so kann die Musik nur Gewinn davon haben. Eine besonders glückliche Hand, Volksmelodien kunstreich und wirkungsvoll zu bearbeiten, hat A. von Othegraven. Sein Jäger aus Kurpfalz wirkte auch diesmal — wie überall, wo er gut gesungen wird — begeisternd und mufste wiederholt werden. Die niedlichen, zum Teil heiteren Stücke „Barkarole von Brahms (Hirsch), vom Naschen von Mozart (Neumann), Nachtwandler von Heuberger, sowie eine Zugabe von Zander fanden ein gleich beifallsfreudiges Publikum. Die Berliner haben sich den Gothanern ins Herz gesungen; sie dürfen bald wiederkommen, auch wenn sie nicht an 1000 M für den Grundstock zum Bau eines Reichswaisenhauses in Gotha ersingen, wie sie es jetzt getan haben. Sie dürfen auch ihre Solisten wieder mitbringen, den ganz hervorragenden Harfenmeister Max Saal, den vornehmen Geiger Cavallery, den vielseitigen Sänger Otto Teichmann und — nicht als den geringsten — den Pianisten Fritz Fuhrmeister, der auch als Komponist der Hymne für eine Singstimme, Harfe, Violine und Harmonium „Lobt ihr Himmel den Herrn" glänzte. — Nach dem Konzert fand ein Kommers zu Ehren der „Berliner Liedertafel", veranstaltet von der Gothaer Liedertafel, statt. Begrüfsungsgesänge der vereinten Gothaer Männerchöre und der Gothaer Liedertafel wechselten mit heiteren Kommersliedern, ernsten und heiteren Ansprachen, ab. Am Schlusse des Kommerses hatte die Begeisterung eine solche Siedehitze erreicht, dafs sie noch Stunden in den verschiedenen „Erfrischungsheimen" der Stadt brauchte, um sich abzukühlen. Auch hier wurde — namentlich vom Vorsitzenden der Berliner Liedertafel, Stadtrat Milenz, der natürlich auch schon den Kommers durch gute Reden gewürzt hatte — noch manches treffende Wort geredet. Das letzte war ein herzliches „Auf Wiedersehen". E. Rabich.

---

## Die Schulfeste der Bildungsanstalt von Jaques-Dalcroze in Dresden-Hellerau.

(28. Juni bis 11. Juli.)

Von Prof. Otto Schmid.

In unmittelbarer Nähe der „Gartenstadt" Hellerau liegen auf einer Anhöhe die Gebäude der Bildungsanstalt *Jaques Dalcroze*, und in ihrer Mitte erhebt sich festspielhausartig das luftig-lichte Hauptgebäude; das Ganze eine Anlage des Architekten *Heinrich Tessenow*, der man Grofszügigkeit bei Wahrung des durch die Nähe der „Gartenstadt" bedingten ländlich- oder wenigstens kleinstädtisch-biedermeierischen Charakters nachrühmen mufs. Wie Abende auf dem Bayreuther Festspielhaushügel muteten den Besuchern die Schulfeste an, wenn er in der grofsen Hauptpause die Menge an den Erfrischungsstellen sich erlaben oder lustwandelnd auf dem Festplatz sich ergehen sah; denn in der „Fremdenstadt", die Dresden nun einmal dank seiner entzückenden Lage und seiner Kunstschätze ist, fehlt es ja auch an Vielsprachigkeit nicht, und namentlich war der slavische Osten und das französische Idiom stark vertreten. Das macht vielleicht die Nähe des Luftkurorts „Weifser Hirsch", der mit seinem weltberühmten Dr. Lahmann-Sanatorium auf Polen und Russen eine besondere Anziehungskraft ausübt. Übrigens scheint es auch, dafs die „Kurmethode" von dort Eingang fand in die Jaques-Dalcrozesche Anstalt, die ja neben ihren kunstästhetischen Idealen auch noch sozial-ethische Ziele verfolgt, und ähnlich wie die Dunkan-Schule ein neues, kraftvolles, willensstarkes und dabei gesund ästhetisch empfindendes und sich betätigendes Geschlecht heranziehen möchte. Es ist also, das sei vorangeschickt, keine nur musikalische Bildungsanstalt, die man sich unter dem Hellerauer Institut vorzustellen hat. Vorläufig bescheidet es sich übrigens, nach des geschäftlichen Leiters Dr. *Wolf Dohrn* eignen Worten, in künstlerischer Hinsicht, „ein Forschungsinstitut zur Verbindung von Ton, bewegtem Körper und Licht" zu sein. Wir bekennen offen, das klingt uns nicht allzu verheifsungsvoll für die

Zöglinge der Anstalt. Unwillkürlich denkt man — man verzeihe uns das harte Wort — an „Versuchskarnikel". Aber Scherz beiseite. Bis jetzt ist, ernsthaft gesprochen, der Hauptzweck der Anstalt, Lehrer der Jaques-Dalcroze-Methode zu bilden. Das läfst sich hören. Das Gebiet der rhythmischen Gymnastik oder gymnastischen Rhythmik war von Anbeginn an die Domäne des Genfer Musikers. Benutzung von Turn- und Tanzübungen zur Ausbildung des rhythmischen Gefühls — das ist immerhin ein Programm! Ob gerade der ausübende Musiker viel davon zu profitieren hat, steht auf einem andern Blatt. Aber für die Zwecke der Schule ist hier manche Anregung zu holen. Es könnte sicherlich nichts schaden, wenn Turnen, Tanz und Spiel unter künstlerischen Gesichtspunkten gepflegt würden. Auch die Körperkultur hätte davon nur Vorteile. Nur möchte man dann wieder raten, nur nicht zu viel sozusagen abstrakte Rhythmik zu treiben. Ob unsre Mädels und Jungens mit jeder Hand einen andern Takt schlagen können, dünkt uns nebensächlich, und es ist immer im Auge zu behalten, dafs Turnen, Tanz und Spiel ein mögliches Ausruhen der Gehirnfunktionen nach der Schularbeit bedeuten soll. Andernfalls wird unser Volk noch nervöser als es schon ist. Aber immerhin, die Anregungen, die von der Jaques-Dalcroze-Methode ausgehen können und werden, unterschätzen wir nicht. Wir möchten sie selber nur methodisch aus sich selber sich entwickeln sehen. Aber die Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze liebäugelt dazu zu sehr mit den utopistischen Zielen zustrebenden Tendenzen der Mode-Kunst. Es ist die Nietzschesche Lehre von der Umwertung der Werte, deren Saat jetzt aufgeht. Die Musik will, nachdem sie in den gewaltigen Musikdramen Richard Wagners als Schwesterkunst vornehmlich die Poesie heranzog, nunmehr die bildenden Künste einbezirken. Wir sehen zum „Impressionisten" Debussy sich den „Plastiker" Jaques-Dalcroze gesellen. Und hier drohen nun dem neuen Institut die besonderen Gefahren. Soll eine „Tanzschule" daraus werden oder eine „Theaterschule"? Das waren die Fragen, die sich uns aufdrängten bei den Schulfesten. Da machte man aus Rachmaninoffs bekanntem Präludium eine „Szene", die Stimmenkontrapunktik der Präludien und Fugen in C moll resp. E moll von J. S. Bach und Mendelssohn wurde gewissermafsen in lebendige Verkörperung umgesetzt; horribile dictu — in letzterem Werk sang man sogar die Choralmelodie am Schlusse! Dann sang und agierte man die Chöre der Hadesszene aus Glucks „Orpheus", also begab sich direkt auf theatralisches Gebiet. Da sah man nun, dafs mit der Rhythmik da allein nicht auszukommen ist, wo in der Musik die exoterische Tonmalerei esoterisch zum Symbol der Seelenbewegung wird. Hier berührte das scharfe Skandieren der rhythmischen und metrischen Gliederungen mit dem obligaten Aufpatschen der nackten Füfse direkt unästhetisch und störend, und die Gestik war nichts anderes als die stereotype Massengestik der Reichardtschen Circusmanoeuvre. Ein Glück, dafs Fräulein *Emmi Leisner*-Berlin den Orpheus stilvoll und schön sang und mafsvoll in den Bewegungen war.

Fassen wir rückblickend alles Gesagte zusammen, so kommen wir zu dem Resultate, dafs Jaques-Dalcroze, so weit er für die Propagierung einer rhythmischen Erziehung unsrer Jugend zu Spiel und Tanz eintritt, ernst zu nehmen ist, wie ja auch seine sonstigen musikpädagogischen Verdienste nicht bestritten werden sollen. Aber der Jaques-Dalcroze, der von einer neuen ästhetischen, sozialen und ethischen Kultur träumt, die auf seiner rhythmischen Gymnastik oder gymnastischen Rhythmik sich aufbauen soll, nun, der ist eben ein Träumer! — Es sind, wie wir oben sagten, die Ideen von einer „Umwertung der Werte" in den Künsten, die da in Hellerau in den Köpfen spuken. Der Impressionist *Debussy* will, dafs die Musik als Malerei wirke und angesehen werde, bei *Jaques-Dalcroze* sind es plastische Probleme, die gelöst werden sollen. Das sind die Verwirrungen, die der Mangel einer „normativen Ästhetik" in der Gegenwart anrichtet. Man lese doch, bitten wir dringend, die kleine feine kritisch-ästhetische Studie über Debussy von Giacomo Setaccioli (übersetzt von Friedrich Spiro, Leipzig, Breitkopf & Härtel), welche die Situation glänzend beleuchtet. Es ist die höchste Zeit, dafs die Erkenntnis wieder sich Bahn bricht, dafs „jede Kunst in sich die Fundamentalprinzipien birgt, aus denen sie ihr Leben saugt und dafs es der Elemente einer andern Kunst nicht bedarf; aufser wenn man beide in ihrem Wesen entstellen und sie wieder, wie es bei Debussy und Jaques-Dalcroze der Fall ist — „Theaterei" mit den primitivsten Mitteln — auf ihre Erstlingsformen zurückbilden will.

---

### Dresdener Künstler.

Am 24. Juli beging der Dresdener Altmeister der Violine, Hofrat Prof. *Johann Lauterbach*, seinen 80. Geburtstag. Johann Christoph Lauterbach, geboren am 24. Juli 1832, stammt aus dem bierberühmten Kulmbach und begann als „Wunderkind" seine künstlerische Laufbahn, indem er die Aufmerksamkeit eines Kunstmäcens, des Frhrn. Fritz v. Guttenberg, auf sich lenkte, der den Knaben bei einer Festlichkeit auf seinem bei Kulmbach gelegenen Schlosse spielen hörte und für seine weitere Ausbildung auf der Würzburger Musikschule bei J. G. Bratsch (Violine) und Joseph Frölich (Theorie) Sorge trug. Nach vollendetem 18. Lebensjahr ging Lauterbach, um seine Studien zu vervollständigen, nach Brüssel zu Charles de Bériot (Violine) und Fétis (Theorie) an das berühmte Konservatorium, wurde sofort in die oberste Klasse aufgenommen und nach Jahresfrist unter Zuerkennung des höchsten Preises der Anstalt, der goldenen Medaille, entlassen und alsbald als Lehrer angestellt. Im 21. Lebensjahre führte ihn seine Militärpflicht in sein Vaterland zurück, aber die Anstellung als Konzertmeister an der Königl. Hofoper in München und als Professor am Konservatorium befreite ihn sogleich von ihr. Nach achtjährigem Wirken daselbst erging im Jahre 1861 der Ruf an ihn, in die Dresdener Königl. Kapelle als Nachfolger Lipinskis zu treten. Von da an bis zum Jahre 1869 gehörte Lauterbach dem Königl. Institut als eine ihrer Zierden an. Sein Ruf war inmittels zu einem Weltruf geworden. Sein Spiel atmete reine Schönheit, seine Geige „sang", und als Mozartspieler hatte er schlechterdings nicht seinesgleichen! So war er denn auch im Quartettspiel ein Primgeiger seltener Art. Auch um manche schöne Komposition, die den geschmackvollen, feingebildeten Musiker erkennen läfst, bereicherte der Altmeister der Violine die Literatur seines Instruments. Kurzum, er erwarb sich einen reichen Besitz an Verehrung und Hochschätzung, der ihm ein otium cum

dignitate sicherte. Möge sich seiner der Altmeister noch lange erfreuen.

Am 11. August wird der Dresdener Meister Prof. *Reinhold Becker* seinen 70. Geburtstag begehen. Becker ist geboren am 11. August 1842 in unserem heimatlichen industrieberühmten Städtchen Adorf. Seine musikalische Laufbahn begann er als Geiger. Mit L. Ehler ging er im Jahre 1860 nach Pau in den Pyrenäen und übernahm nach dessen Tode die Leitung des von diesem geleiteten Streichquartetts. Indessen, im Jahre 1870 zwang ihn ein Muskelleiden, dem Violinspiel zu entsagen, und so kehrte er in die Heimat zurück, um sich als Dirigent und Komponist eine neue Existenz zu gründen. In Dresden sich dauernd niederlassend, übernahm er die Leitung der Dresdener Liedertafel, die er ein volles Jahrzehnt (1884 bis 1894) erfolgreich führte. In der Folge zog er sich dann mehr und mehr, durch ein Augenleiden gezwungen, von öffentlicher Tätigkeit zurück, und lebt jetzt, gleichwohl nicht müfsig und regen Anteil an dem Musikleben der Gegenwart nehmend, in dem der sächsischen Residenz benachbarten Blasewitz. Beckers Ruf als Musiker ist seit mehreren Jahrzehnten fest begründet durch eine rege kompositorische Tätigkeit. Wir selbst waren noch Zeuge der schönen Erfolge seiner Opern „Frauenlob“ (Text von Koppel-Ellfeld) und „Ratbold“ (Text von Felix Dahn) im Dresdener Opernhause, und neuerdings liefs er seinem ersten von Thomson vielgespielten Violinkonzert ein weiteres, sowie eine schwungvolle Violinsonate und eine grofse viersätzige Sinfonie folgen, welch letztere, wie verlautet, der Dresdener Mozartverein, der sie schon einmal spielte, in nächster Konzertzeit wiederholen wird. Charakteristisch für Becker auch in diesen Werken ist der lyrische Zug, der seiner Musik eigen ist, und die Sanglichkeit der Melodik. Er, der uns eins der schönsten aller Frühlingslieder in seinem volkstümlich gewordenen „O, wie wunderschön ist die Frühlingszeit“ schenkte, bewährte sich besonders auf dem Gebiete der Vokalkomposition. Das bezeugen vielgesungene Lieder und Männerchöre. Alles in allem, der greise Meister blickt auf ein gesegnetes Tagewerk zurück und, wenn er sich auch den ihm zugedachten Ehrungen durch seinen Badeaufenthalt entzogen zu haben meint, so werden ihm doch zahlreiche Kundgebungen bezeugen, dafs er sich reiche Sympathien gewann.

Mit Ablauf des Monats Juni schied der Königl. Kammersänger *Anton Erl* aus dem Verbande der Königl. Hofoper in Dresden und aus seiner Tätigkeit als Kirchensänger. Sang- und klanglos schied der Künstler, der so viele Jahre hindurch eine Zierde des Königl. Instituts war. Welche Glanzzeiten das waren, als neben der Grofsen Oper und den Wagner-Werken auch die „Spieloper“ erfolgreich gepflegt werden konnte! In den Namen Erls und Frau *Schuch-Proskas* verkörperten sie sich, und um diese Namen gruppierten sich noch die eines *Bulfs*, *Decarli*, *Eichberger*, *Marchion* u. a. m. Man mufs schon bis auf Herrn *v. Witt* zurückgehen, um sich eines Tenoristen zu erinnern, der für die ritterlichen Gestalten der Helden der Spieloper vom George Brown in der „Weifsen Dame“ an von Natur so geschaffen war, wie Anton Erl. Seine schlanke Figur, seine geschmeidigen Bewegungen und eleganten Allüren, man bewunderte sie heute noch, wenn er z. B. als Baron Friedrich in „Mignon“ auftrat. Aber früher, wo er noch als Gesangskünstler, ja als Gesangsvirtuos glänzte, da war er in seiner Art einzig. Man erinnert sich noch, wenn er als Almaviva im „Barbier“ mit seiner Partnerin, der Marchesi-Schülerin Schuch-Proska, um die Wette Koloraturen, Triller und Stakkati sang. Solche Scherze konnte er sich übrigens noch als „alter Herr“ leisten, wenn er als Bandit in „Fra Diavolo“ Zerlinens Gesang kopierte. Jetzt, wo er sang- und klanglos von der Stätte seines Wirkens scheidet, kann man ihm nur zurufen, dafs er nicht vergessen werden wird von denen, die ihn als Künstler kennen und schätzen gelernt und dafs mit der Erinnerung an ihn die an eine seltene Blüte der Spieloper an der Dresdener Hofoper verbunden sein wird. O. S.

---

## Weißwaschung eines Mohren.

Von Ernst Rabich.

Unter der Überschrift: Eine bequeme Art, Kritiken zu schreiben bringt Herr *Hugo Rasch* in Nr. 28/29 der Allgem. Musikzeitung zur Kenntnis, dafs ein Herr p. aus L. „einem entzückenden aber etwas abseits gelegenen Städtchen an der Ilmenau“, seine, des Herrn Rasch, Kritiken teilweise wörtlich abgeschrieben habe.

Herr Rasch bringt folgende Zusammenstellung:

| p. schreibt: | Rasch schrieb vorher: |
|---|---|
| Wir wissen, dafs ihre[1]) Vortragskunst das Leidenschaftliche wie das Graziöse in gleicher Weise umspannt. Ein wundervolles Organ, lückenlose Gesangstechnik, gestützt auf vorbildliche Atemführung berechtigt die Künstlerin zu einem Platz zwischen den ersten ihres Faches. Auch in der Aufstellung ihres Programms hat sie eine glückliche Hand bewiesen. | Eine das Leidenschaftliche wie das Graziöse gleichermafsen umspannende Vortragskunst, (die trotzdem die dem Konzertgesang gezogenen Grenzen nicht überschreitet,) eine lückenlose Gesangstechnik, gestützt auf eine vorbildliche Atemführung berechtigen die Konzertgeberin zu einem Platz zwischen den allerersten ihres Faches. (Referat über Elisabeth Ohlhoff.) … bewies Frl. vom Scheidt auch eine sehr glückliche Hand in der Aufstellung ihres Programms. (Referat über Selma vom Scheidt.) |

Auf den ersten Blick sieht ja das wie abgeschrieben aus. In meiner Jugend hätte ich es selbst dafür gehalten; denn ich erinnere mich an die Zeit, da wir bei Dr. „Megerle“ in Eisenach Goethes Iphigenie — die ja auch mit Ilmenau, wenn auch nicht mit dem preufsischen Flüfschen so viele Beziehungen hat — lasen. Das Werk erschien uns zunächst gar nicht so sehr überragend seinen griechischen Vorbildern gegenüber. Aber unser kluger Literaturdoktor[2]) bewies uns haarklein, wie Goethe die alte Kultussage mit neuem Geist erfüllt, „zum Ausdruck reinster Menschlichkeit verklärt habe“. Eine ganz analoge Weiterbildung haben wir in der Kritik des Herrn p. der Kritik des Herrn Rasch gegenüber. Der Beweis ist leicht zu erbringen:

[1]) Gemeint ist Olga de la Bruyère.

[2]) Es wäre ja viel einfacher, Literaturlehrer zu sagen, aber ich wage das nicht, denn die Herren Studien-Doktoren, Schulreferendare, Assessoren, Studien- und Oberstudienräte, Lycealdirektoren usw. haben eine starke Abneigung gegen alle Titel, die mit „lehren“ zusammenhängen. Sollte das Endziel ihrer Wünsche „völlige Trennung von Schule und Unterricht“ sein?

Rasch sagt unvermittelt und einfach: Eine das Leidenschaftliche usw. usw. In ganz andre Sphäre wird das hier Gesagte durch den Mann an der Ilmenau gerückt, indem er die zwei Worte vorsetzt: „Wir wissen!" Ein namentlich durch seine weiten Reisen bekannter Mann des neuen Testaments hat sein Wissen als „Stückwerk" empfunden, ein anderer, den seine Zeitgenossen für gelehrt hielten, will überhaupt nur das eine wissen, dafs er nämlich nichts weifs. Wie nimmt sich gegen diese unmännliche Überbescheidenheit jenes „Wir wissen" unsers Ilmenauers aus. Welche Bestimmtheit und Festigkeit! Je mehr man die zwei Worte betrachtet, desto gröfser erscheinen sie: wie in Stein gemeifselt stehen sie da, schier erdrückend mit ihrer Wucht jeden Leser, der nichts weifs. Welche Flut von Gedanken und Fragen regen diese zwei Worte an! „Wir wissen" Wer weifs? Nicht Herr p. allein. Im Namen Hunderter, Tausender, vielleicht aller Kulturmenschen spricht er. Alle wissen es, dafs Olga de la Bruyère leidenschaftliche und graziöse Lieder gleich gut singt. Welche Vertiefung der einfachen Darstellung von Hugo Rasch! Was will es dagegen besagen, dafs fast alle andern Ausdrücke wörtlich mit dem Original übereinstimmen? Nur Oberflächlichkeit, Kleinlichkeit oder Neid — dies scheint mir die Haupttriebfeder bei Hugo Rasch zu sein — Neid auf den Gröfseren, der sich ungefragt auf seine Schultern gestellt hat, kann hier von einem Plagiat reden. Und weiter! Mit grofsem Feinsinn hat Herr p. eine eingeklammerte Stelle weggelassen, deshalb feinsinnig, weil eingeklammerte fast immer weggelassen werden können, und ferner hat er die etwas undeutsche Form „umspannend" klug vermieden. Ganz originell ist er, indem er seiner Sängerin „ein wundervolles Organ" zuspricht, ohne auch nur eine Spur von Vorbild dazu zu haben, und er nennt sie nicht nur eine Konzertgeberin wie Hugo Rasch, sondern eine Künstlerin. Rasch weist seiner Auserkorenen einen allerersten Platz an, Herr p. spricht nur von einem ersten Platz. Mit einem einzigen Pinselstrich beseitigt er Unnötiges, und das Wort steht in einfacher momental wirkender Gröfse da. Welch feine Kritik übt er damit an seinem Euripides. Es sollte mich wundern, wenn diese Art nicht Schule machen sollte.

Herr Rasch bringt noch eine zweite scheinbare Übereinstimmung. Er fährt in seiner Epistel an p. fort:

„Dieser letzte Satz ist keine zufällige Ähnlichkeit; denn er entstammt einem Bericht, aus dem du, allerdings nicht mit glücklicher Hand, noch einiges andere gepflückt hast; denn in schönster Harmonie finden wir uns wieder bei der Betrachtung des pianistischen Mitarbeiters, nur mit dem Unterschied, dafs du den von Olga meinst und meine kritische Würdigung sich auf den von Selma bezieht:

| | |
|---|---|
| Herr Ommermann-Hamburg am Klavier erweckte die angenehme Empfindung, sich mit der Vortragenden völlig eins zu wissen, und vermittelte dem Hörer das Behagen ungetrübten Kunstgenusses. p. | Kapellmeister Wilhelm Grümmer (Weimar) am Klavier erweckte die angenehme Empfindung, sich mit der Vortragenden völlig eins zu wissen und vermittelte dem Hörer das wohlige Behagen ungetrübten Kunstgenusses. Hugo Rasch. |

Warum hast du wohlig ausgelassen und ein Komma gesetzt, wo keines hingehört? Méchant! . . ."

Nein, Herr Doktor, das ist gar nicht méchant. Ihr Grümmer begleitete Selma vom Scheidt, Herr Ommermann aber Olga de la Bruyère. Ich kenne beide Damen genau. Selma (in Thüringen sagten wir bis jetzt „unsere Selma") ist eine prächtige Sängerin und ein — molliger Mensch. Ich begreife es, dafs für Sie Gesang und Klavierspiel zu einem wohligen Behagen wurden, das ja in diesem Falle mit einem molligen ganz gleich bedeutend ist.

Auch Olga de la Bruyère, das Lüneburger Kind, ist eine prächtige Sängerin, sie ist auch hübsch und sympathisch, aber offenbar ist sie Herrn p. nicht mollig erschienen, und deshalb war sein Behagen eben kein mollig-wohliges, sondern nur ein schlichtes. Verrät das nicht auch wieder grofse Selbständigkett des Urteils? Und nun zum letzten Punkt, zum kleinen Komma an unrechter Stelle. Wieder ein feiner Zug des Herrn p. Ein Komma (,) ist ein halbes Gänse-Füfschen, an unrechter Stelle wirkt es fast wie ein ganzes. Nach meiner Überzeugung beabsichtigte Herr p. eben diese Wirkung. Dem Eingeweihten sollte es sagen: „Die Kritik ist eigentlich nicht von mir, sondern von einem andern!" Wie dürfen wir daher Herrn p. mit einem Dieb vergleichen und zu einem unwahrhaftigen Menschen stempeln? „Kein Engel ist so rein!" Mit diesen Worten, die ein dritter grofser Ilmenauer gesagt hat, will ich meine Mohrenwäsche schliefsen, nicht ohne — nun in vollem Ernst — Herrn Hugo Rasch meine Befriedigung auszudrücken, dafs er diesen Fall von Abschreiberei an den Pranger gestellt hat. Es gibt ja freilich viel, viel schlimmere Fälle: ein weitbekannter Musiker schrieb unlängst in seiner professorlichen Zerstreutheit ein ganzes Büchlein fast wörtlich ab, ein Berliner „Schriftsteller" mit adligem Namen von gutem Klang schrieb gar einen Gartenlaubenartikel aus dem Jahre 1868 Wort für Wort ab, sandte ihn mehreren Redaktionen zu und liefs ihn sich als Originalarbeit honorieren. Und mit welcher Ungeniertheit werden von kleinstädtischen — vielleicht auch grofsstädtischen — Rezensenten z. B. Kretschmars Urteile in seinem Führer durch den Konzertsaal „übernommen". Es ist wirklich Zeit, dafs hier mal gründlich aufgeräumt wird.

---

### Musikerelend von Stephan Krehl.

Zwei Schriften sind erschienen, die sich nach gewissen Seiten hin ergänzen, „Musikerelend", Betrachtungen über trostlose und unwürdige Zustände im Musikerberuf von *Stephan Krehl* (Leipzig, Siegels Musikalienhandlung) und „Musik-Politik", Beiträge zur Reform unseres Musiklebens von Dr. *Karl Storck* (Stuttgart, Greiner & Pfeiffer). Beide Schriften decken tiefe Schäden im Musikleben der Gegenwart auf, Krehl vorwiegend im Hinblick auf den Musiker, Storck mit Rücksicht auf die Kunst selbst. Das größere Elend schildert — wie man sich schon im voraus denken kann — Krehl. Ihm schweben offenbar immer ganz bestimmte Personen vor, oft kann der Leser selbst ihre Namen ergänzen. Sehr anschaulich schildert der Verfasser die Enttäuschungen derjenigen, die durch ein teures Konzert im Musikzentrum Berlin berühmt werden wollen. Außerordentlich sympathisch berührt der Abschnitt: „Tote Seelen", in dem Krehl gegen die „Seitensprünge der Begabten" Front macht. Er sagt: „Anstatt offen zu bekennen, wenn bei einem großen Künstler, dessen Lebenslauf man überschaut, die Reinheit des Empfindens sich nicht ebenbürtig der Reinheit der Tonkunst zeigte, daß deprimierende Defekte hier vorhanden waren, sucht man die Fehltritte zu verherrlichen und den Anschein zu erwecken, als ob die große Kunst auch den Menschen groß gemacht habe." Dieser Satz tut wohl in einer Zeit, in der auch der leiseste Hinweis auf moralische Unvollkommenheit eines Genies als Sünde gegen den heiligen Geist angesehen wird. Die Ausübung des Kritikeramtes durch Unberufene erhält im 3. Kapitel eine deutliche Beleuchtung. Sehr interessant ist Krehls Ausführung über den Standpunkt, den ein Musiklehrer

den modernen Werken gegenüber einnehmen muß — er vor allen Dingen muß diese Werke kennen lernen, der Jugend wegen, die er unterrichtet. Freilich hat er auch ein Recht, ihnen kritisch gegenüber zu stehen. Das Merkmal einer guten Komposition ist für Krehl die gute melodische Linie. Dieser Standpunkt mag heute manchem altväterlich vorkommen, er ist es aber nicht. Auch Richard Wagner teilte ihn, wie aus seiner Analyse von Beethovens 9. Sinfonie hervorgeht. Und Max Reger sagte erst kürzlich, daß er seine Schüler immer anhielte, auf gute Linienführung bedacht zu sein. Mit der Behauptung, daß oft berühmte Virtuosen und beliebte Kapellmeister theoretisch mangelhaft ausgebildet seien — weil sie der Musikschule zu bald entlaufen sind, in der niemand das Recht hat, sie zurückzuhalten — sagt Krehl nichts Neues, aber es ist gut, daß er es wieder gesagt hat. Und wenn er zum Schluß vom Künstler mehr Liebe zur Kunst verlangt, so werden wir ihm auch da beipflichten müssen. „Weniger Berechnung, mehr Liebe!"

Möchten doch recht viele das inhaltreiche Buch — das freilich noch wertvoller wäre, wenn es mehr positive Vorschläge zur Besserung der Verhältnisse enthielte — lesen. E. Rabich.

### Musik-Politik von Karl Storck.

*Karl Storcks* vortreffliches Buch „Musik-Politik" ist (bei Greiner & Pfeiffer, Stuttgart, Preis 5 M) zwar bereits in 2. Auflage erschienen, die Schäden, die es aufdeckt, sind aber heute noch vorhanden. In dem ersten Artikel „Die Musik als Grundkraft deutscher Kunstkultur" erkennt man Storck mit seinen tiefen historischen Blick und seiner kunstphilosophischen Schulung sofort wieder. Seine Ausführungen gipfeln in dem Satze, daß es nicht genügt, die Kunst ins Volk zu tragen, sondern daß sie aus diesem Volk heraus entwickelt werden muß. Unser Volk ist musikalisch verarmt, denn erstens ist es nicht mehr selber musikalisch tätig, zweitens bekommt es heute viel weniger Musik zu hören, als früher. Mit dem Zurückgang der Volksfeste hängt der Niedergang des Volksliedes zusammen. Neue Volkslieder entstehen heute gar nicht mehr, ebensowenig Gassenlieder in gutem Sinne, Lieder, die auf der Gasse, beim Marschieren gesungen werden. Die Neubelebung des Volksliedes muß durch Haus und Schule geschehen. Eine Verbindung des Kinderliedes mit dem Bilderbuche und dem Kinderspiel (Dalcroze) werden gute Dienste tun. Storck verlangt nicht nur für die Volksschule einen guten Gesangunterricht, sondern auch für die Fortbildungsschule. Hier tritt freilich in dem Stimmwechsel der Schüler, die in der Regel im 15., 16. und 17. Lebensjahr stehen, ein bedeutendes Hindernis entgegen. Auch die Militärzeit kann dem Jüngling zur Erlernung von Volksliedern dienen.

In bezug auf den Schutz des Zivilmusikers gegenüber Militärmusiker schreibt Dr. Storck: „Der Schutz des wirtschaftlich Schwachen ist durchaus gerechtfertigt, der Schutz des künstlerisch Schwachen aber ein Verhängnis. Darauf läuft aber die Sache oft genug hinaus; über dem Wohl der Berufsgenossenschaft vergißt man das Heil des Berufs." Diesen Satz sollte man dick unterstreichen.

In bezug auf den Schulgesang legt Storck dem Gesangunterricht an höheren und mittleren Schulen mehr Gewicht bei als dem an der Volksschule, weil das Volk das Bestreben hat, das Leben der Oberen zu kopieren und weil höhere Ziele im Volksschulgesang nicht erreicht werden könnten. Hier denkt er allerdings mehr an die Hindernisse aus dem praktischen Leben des Volksschülers, als an die Intelligenz derselben. Was Dr. Storck über „Tote Saison" (Sommer), „Gartenmusik", „Gassenmusik", „Konzerte an kleinen Orten", „Musikfeste", „das musikalische Haus" schreibt, ist alles lesenswert und bietet manche Anregung. Wenn er übrigens sagt „Klavierspieler erhalten von den Fabrikanten, dessen Instrument sie spielen, ein solches überall umsonst oder gegen geringes Entgelt gestellt", so ist das doch nur mit starker Einschränkung zu verstehen. Es gibt sehr viele ausgezeichnete Pianisten und Pianistinnen, die vom Fabrikanten keinen „Kontrakt" erhalten. Auf Mietsentschädigung verzichtet wohl der Fabrikant, aber nicht auf Erstattung der Transportkosten. Diese aber sind die Hauptsache, wenn das Konzert nicht am Fabrikort stattfindet. Unter der Überschrift „Musikalische Hausbibliothek" empfiehlt Storck dem Musizierenden Werke, die jedem Musiker geläufig sind. Vielleicht hätte er den Kreis nicht so eng ziehen sollen. In diesem Teil kämpft er eigentlich schon gegen die Schundliteratur, widmet aber trotzdem der letzteren noch ein besonderes Kapitel. Das Kapitel „Musikgeschichte" zeigt den Verfasser als den feinsinnigen Theoretiker, das weitere „Soziale Nöten im deutschen Musikleben" als den Musiker mit praktischem Blick. Sein Vorschlag, den Konzertagenturen gegenüber eine Genossenschaft konzertierender Künstler" zu gründen, ist in der jüngsten Zeit zur Wirklichkeit geworden, freilich ohne den deutschen Fürsten, auf den Storck rechnet. Ein Erfolg dieser Genossenschaft ist nur möglich, wenn die großen Künstler sich ihr anschließen. Aber da haperts. Und deshalb wird auch die Macht der Konzertdirektionen durch sie kaum eine Schwächung erfahren. Der modernen Musik spricht Dr. Storck größere Kulturwirkung ab, weil sie unvolkstümlich ist, nicht aus dem Volksempfinden der Gegenwart herauswächst, sondern auf willkürlichem Subjektivismus beruht. Außerordentlich sympathisch berührt das Schlußkapitel „Ein Wunsch" der in den Satz gipfelt: „Möge die Kritik bescheiden, anspruchslos sein." Auch den schaffenden und ausübenden Künstlern und den Dilettanten empfiehlt er Bescheidenheit, Anspruchslosigkeit. Wir schließen uns an seinem Wunsch an. E. Rabich.

## Monatliche Rundschau.

**Berlin**, 10. Juli. Einen opernlosen Sommer hat Berlin seit fast hundert Jahren jetzt zum ersten Male. Neben dem Königlichen Opernhause durfte zuerst das am 4. August 1824 eröffnete „Königstädtische Theater" komische Opern und Melodramen aufführen. Da feierte *Henriette Sontag* Triumphe. Da traten u. a. später (1835) *Albert Lortzing* und (im Schauspiel) *Minna Planer* (R. Wagners Braut) auf. Da entwickelte sich 1841 die deutsche Oper zur italienischen, nachdem sie bereits „Norma", „Ballnacht", Donizettis „Bürgermeister von Saardam" sowie Rossinis „Tell" aufgeführt hatte. Hier gastierten die Pasta, Rubini, Tamburini und die Viardot, bis die Bühne, deren letzte Oper „Lucia" war, im Jahre 1851 mit „Preziosa" auf immer ihre Pforten schlofs. In der italienischen Periode hatte es dort zwei Monate Sommerferien gegeben. — Nun kam die Zeit des Kroll-Theaters, das schon im Sommer 1850 G. Schmidts „Prinz Eugen" und A. Lortzings „Waffenschmied" brachte. Auch das Friedrich-Wilhelmstädtische Theater, dessen Kapellmeister damals *Lortzing* war, pflegte die Oper, der wir dann bald auf mehreren Bühnen, namentlich im Sommer begegnen. Es werden ihrer an die zehn gewesen sein, doch ist hier nicht der Ort, sie alle aufzuzählen. Die berühmtesten Sänger haben wir auf ihnen kennen gelernt. Auch manches Werk von Bedeutung. Im letzten Jahre gingen drei Opernunternehmungen zugrunde. Und das alte Kroll-Theater, wo die erste und lange die beste, auch die langlebigste „Sommeroper" so prächtig blühte, wurde nicht mehr verpachtet, weil man den Platz für das neu zu erbauende Königliche Opernhaus in Aussicht nahm. So starb die Sommeroper, und die einzige der noch lebenden Opern, (die auch wohl noch einige der neu erstehenden überleben wird) die Königliche, hat Ferien. Die Operette aber, die wir schon vor Jahren tot sagten, schofs üppig ins Kraut. Im letzten Winter konnten wir sie zeitweilig auf sechs verschiedenen Bühnen an einem Abende geniefsen — falls dies Wort am Platze ist. Und jetzt, in

der opernlosen Sommerzeit, gibt man in drei Theatern Operetten! — Das Klagelied, das ich an dieser Stelle über den mifsleiteten und verdorbenen Kunstgeschmack so gern anstimmen möchte, sei unterdrückt.

Über die Tätigkeit der Königlichen Oper während des abgelaufenen Spieljahres mögen hier einige Angaben stehen! Sie brachte im ganzen 55 Werke. Es führten 15 deutsche Tonsetzer 35 derselben in 209 Aufführungen aus, 7 französische 8 in 44 und 6 italienische 11 in 66. Dazu kam noch eine tschechische Oper, die viermal gegeben wurde. Unter 323 Aufführungen waren also 209 deutsche, was doch aufs neue beweist, wie ungerechtfertigt der Vorwurf ist, unsere Königliche Oper bevorzuge das Fremde. Dafs man freilich wünschen könnte, sie wäre bezüglich des Heimischen wie des Ausländischen wählerischer, der Behauptung wird man kaum widersprechen können. Aber wie mancherleit hat sie bei der Aufstellung des Spielplans zu berücksichtigen? Wenn z. B. gerade keine besonderen Vertreter des Don Juan und der Donna Anna da sind, dann kann die Mozart-Oper nicht so oft erscheinen, wie es sonst der Fall wäre. Und was soll die Opernleitung tun, wenn die Darstellerin des Fidelio sich so häufig vor dem Aufführungstage krank meldet? Des Thomas Mignon aber käme nicht so häufig auf die Szene, wenn in ihrer Handlung nicht noch ein Rest Goethescher Poesie steckte, und wenn wir nicht in den beiden Frauengestalten von der Lehmann und der Lucca her bis auf die Hempel und Artôt so vortreffliche Vertreterinnen gehabt hätten. Das allein, nicht ihr Wert hat dieser Oper ihr Glück bereitet.

In dem Spielplan des letzten Jahres fällt am meisten auf, dafs neben dem Namen Wagners nicht mehr so hohe Ziffern stehen, wie sonst. Weder sind des Meisters Werke im ganzen, noch ist ein einzelnes derselben so häufig wie vorher aufgeführt. Nur die Gesamtanzahl seiner Opern, neun, ist erheblicher als die der übrigen Tonsetzer. Mozart und Verdi erschienen mit vier Werken, alle anderen mit meist recht wenigen. Mit nur einem waren 4 deutsche, 6 französische und 3 italienische Komponisten vertreten. — Während Richard Straufs im ganzen 66 Aufführungen zu verzeichnen hat, sind es bei Richard Wagner nur 58. Soviel kommen auf den Rosenkavalier allein, bezüglich dessen ich doch bekennen möchte, dafs ich ihn, den ich zuerst nur aus dem Textbuche, dann aus dem Klavierauszuge kennen lernte, nach einigen Bühnenaufführungen wesentlich höher als vorher bewerten mufste. Vier Opern, darunter Butterfly und Mignon, haben mehr Aufführungen erlebt als Lohengrin, der mit der Ziffer elf an der Spitze der Wagneropern steht. Selbst Bajazzi und Cavalleria gingen häufiger in Szene als Tannhäuser und Walküre! Und unser lieber Freischütz ist nur einmal auf der Bühne erschienen! Das sollte nicht sein. — Meyerbeer wieder flott zu machen, wollte trotz der darauf verwandten Mühe und Kosten nicht gelingen. Die Hugenotten gab man drei-, den Prophet gar nur einmal. — Die einzige Neuheit des Jahres war Mraczeks Traum.

Ein spätes Konzert gab der 62 Stimmen starke Männerchor Schwedischer Studenten aus Upsala. Er ist vortrefflich geschult. Die Tenöre klingen etwas hart, desto besser aber die Bässe. Der Vortrag war musikalisch tadellos, doch nicht sonderlich ausdrucksvoll. Wertvoll erschienen einige der unbekannten schwedischen Lieder. — Das Philharmonische Orchester, sonst während des Sommers in Scheveningen tätig, bleibt von diesem Jahre an hier, da ihm der Magistrat jährlich 60000 M für 40 Konzerte zahlt, die es in den Sälen mehrerer grofser Brauereien gibt, die bis 3000 Zuhörer fassen. Der Eintrittspreis beträgt 30 Pf., wofür es auch noch ein Programm gibt. Es wird noch über diese „Volkskonzerte" zu sprechen sein. Der neue Kapellmeister des Philharmonischen Orchesters, *Camillo* (!) *Hildebrand*, leitet sie. Ihr erstes Programm brachte die Tannhäuser-Ouverture, St. Saëns' Totentanz, Liszts erste Ungarische Rhapsodie, Bruchs erstes Geigenkonzert und Beethovens Fünfte Sinfonie.

Der neuerdings wieder beginnenden Bewegung, die das Verbleiben des Parsifal in Bayreuth zum Zwecke hat, treten auch hier jetzt Prefsstimmen entgegen. Ich bin von jeher für eine „Freigebung" des Weihefestspieles eingetreten und möchte nicht alle die guten Gründe wiederholen, die ich seit 30 Jahren für meine Ansicht geltend gemacht habe. -- So oft ich in dieser Zeit in der Singakademie oder in der Philharmonie die erhabene und doch gewifs heilige Passionsmusik J. S. Bachs gehört hatte, fragte ich mich, ob es des Werkes Würde geschadet oder meinen Genufs beeinträchtigt habe, dafs dort am Tage vorher etwa von einem Redner die Darwinsche Lehre verherrlicht sei oder hier in der letzten Nacht ein Maskenball stattgefunden habe. Ist nicht der Heiland in einem Stalle geboren worden? — Kürzlich wurde ich veranlafst, mich über den Gegenstand zu äufsern. Es geschah in folgender Weise: Als wichtigster Grund dafür, den Parsifal an Bayreuth zu fesseln, wird Wagners dahingehender Wille bezeichnet. Wenn neuerdings auch Puccinis Meinung als damit übereinstimmend ins Treffen geführt wird, so will das nichts bedeuten, denn dem Italiener können wir in dieser Frage kein mafsgebendes Urteil zugestehen. Und was Wagners Willen anbetrifft, so war er seinerzeit bezüglich des Nibelungenringes ebenso bestimmt und in demselben Sinne ausgesprochen, wie in bezug auf den Parsifal. Und doch wurde er nach wenigen Jahren schon geändert. Umstände verändern eben die Sache. Wohin kämen wir, wenn jeder schaffende Künstler das Recht hätte, über die Zukunft seiner Werke zu verfügen? Wenn Schiller etwa bestimmt hätte, seine Dramen dürften nur in Jena, Goethe, sie müfsten ausschliefslich in Weimar aufgeführt werden? Wenn ein solcher Wille den Shakespeare an England, den Molière an Frankreich, den Don Juan an Prag, den Fidelio an Wien, den Freischütz an Berlin, den Rosenkavalier an Dresden bände? Was sollte es denn mit der Entwicklung der Kunst werden? Die Schaffenskunst ist das Gnadengeschenk eines Höheren, das sein Besitzer nur verwalten, nicht ausschliefslich in seinem Interesse verwerten darf. Diesem Interesse wird bei literarischen und musikalischen Erzeugnissen durch die gesetzliche Schutzfrist von 30 Jahren ausgiebig gedient. An einem musikalischen Werke von Wert können in dieser Zeit Komponisten und Verleger reich werden. Mögen sie! Dann aber soll es frei sein und der Welt gehören, keinem Einzelnen. Beim Parsifal kommt es nur darauf an, dafs ihm die Würde — sagen wir sogar: die Heiligkeit — bei der Aufführung gewahrt bleibe. Geschieht das stets so ganz in Bayreuth? Und würde es andernorts etwa nicht nach Möglichkeit geschehen? Schon der einfache Kunstgeschmack — den man doch den Leitern der Bühnen, die hier allein in Betracht kommen, nicht absprechen wird — bürgt für eine würdige Behandlung des Weihefestspiels.

Rud. Fiege.

**Bielefeld**, April 1912. „Unser" Meister Lamping legt mit besonderer Vorliebe den geistigen Gehalt der unsterblichen Werke der drei grofsen B aus: Bach, Beethoven, Brahms. Im 2. Konzerte des Musikvereins stand die Kreuzstabkantate des ersteren neben dem deutschen Requiem des letzteren. Die Bachkantate ist von dem hervorragenden Bachianer Prof. Lamping überaus geistvoll, dabei ganz im Sinne des grofsen Thomaskantors, bearbeitet worden. (cf. a. e. die entzückenden alternierenden Imitationen in der Begleitung der 2. Arie zwischen Violinen und Oboen!) Beide Werke erfuhren eine ganz wundervolle, zum Teil geradezu ergreifende Wiedergabe, insonderheit, was klangliche Schönheit, Fülle und Ausgeglichenheit sowie die durchgeistigte Ausdrucksweise des Vokal- und Instrumentalkörpers anlangt, den sein sturmerprobter, sicherer Führer feurig und energisch zu suggerieren weifs. Brahms noch nicht überholte deutsche Totenmesse gestehe ich selten in so hoher, künstlerischer Vollendung gehört zu haben. Dasselbe gilt von Beethovens „Missa". Neben Bachs hoher Messe ein, nein „der" Kolofs! Nicht nur musikalisch, nein allgemein künstlerisch und menschlich das Riesenfazit des rastlosen Kämpfens und Ringens eines weltumfassenden, idealen philosophischen und dichterischen Genius von äufserster Spannkraft, der das Messe-Schema wohl übernimmt, ohne jedoch in seiner gewaltigen, erhebenden, den Text in ein höheres Licht verklärenden Empfindungs- und Ausdrucksweise die konfessionellen Schranken zu respektieren. — Im 3. Konzerte des Musikvereins in der Altstädter Kirche sang der Chor Francesco Durantes, des italienischen Zeitgenossen Bachs (Durante lebte von 1684—1755) doppelchörige Motette: „Misericordias Domini". Der Komponist zählt zu den bedeutendsten Vertretern der sogenannten neapolitanischen Schule. In seinem Stil vereinigen sich aufs glücklichste die Melodik seiner südlichen Heimat mit der strengen Kontrapunktik der römischen Meister i. e. S. Neben dem alten Meister der moderne: Wilhelm Lamping (geb. 1860) hob sein eigenes Geisteskind, die ganz hervorragende, gleichfalls doppelchörige Motette über eine Strophenauswahl des Johann Ristschen Liedes: „Wach' auf, du sich're Welt!" erfolgreich aus der Taufe, seinen aufserordentlichen Erfolgen als Dirigent nun auch den wohlverdienten des Komponisten hinzufügend. Gleichzeitig Orgelspieler von grofsem Können und vornehmer Auffassung, spendete Professor Lamping an Bachschen Orgelkompositionen Präludium und Fuge in h, das Choralvorspiel zu: „An Wasserflüssen Babylons" — und die Passacaglia, bei der die Schlufssteigerung hätte gewaltiger ausfallen dürfen; kommt doch unsere prächtige „Königin" nach dieser Seite hin dem Willen des Spielers gern entgegen. Der junge, sehr bedeutende Geiger Adolf Busch, Köln, spielte mit tiefem Eindringen in Geist und Stil Bachs die vollständige Partita in d (Allemande, Corrente, Sarabande, Gigue und Chaconne) mit dieser einzigartigen Leistung zur Bewunderung hinreifsend. Dank auch dem schlichten, sympathischen Violinkünstler für seine stilechte Wiedergabe des M. Regerschen Largo (aus Op. 93) und des Händelschen Adagio und Allegro aus der Sonate in F. — In der Adventszeit hörten wir das H. Schützsche Weihnachts-Oratorium innerhalb 14 Tagen 2mal: zuerst vom Johannis-Kirchenchor (Dirigent: Organist Nacken) und zwar nach der Originalpartitur, die Dr. Arnold Schering vor einigen Jahren in Upsala aufgefunden und der Kunstwelt erfreulicherweise wieder zugänglich gemacht hat. Der Chor sang im allgemeinen anerkennenswert. Die Soli, meist von Dilettanten ausgeführt (insonderheit die wundervollen Rezitative voll ursprünglicher Naivität), befriedigten weniger, speziell was die geistige Durchdringung anlangt. — Der Paulus-Kirchenchor (Dirigent: Organist Karl Meyer) hatte die Arnold Mendelssohnsche Bearbeitung zugrunde gelegt, wohl in pietätvollem Gedenken an des Darmstädter Kirchenmusikmeisters früheres Wirken in Bielefeld. Mendelssohn hat sich so in Schütz versenkt, dafs seine ergänzenden Zutaten schwer von der Schreibweise des Altmeisters zu unterscheiden sind. An geeigneten Stellen hat er Bachs Pastorale aus dem Weihnachts-Oratorium und klassische Weihnachtschoräle von Prätorius, Eccard usw. eingeflochten. Auch in dieser Aufführung traten die Leistungen einiger Solisten hinter denen des Chores im allgemeinen zurück. — Im Weihnachtskonzerte meines Vereins für kirchliche Musik safs der grofse Berliner Orgelmeister Prof. Arthur Egidi an der „Königin". Er spielte mit glänzender Technik, feinstem Geschmack in der Registerauswahl und grofszügiger Auffassung Jul. Reubkes Sonate über Ps. 94, G. Muffats Toccata in F, Bachs Präludium und Fuge in E und César Franks Pastorale (Fantasie) in C. Der Chor sang u. a. Arnold Mendelssohns Motette: „Das ist ja gewifslich wahr", — Alb. Beckers Weihnachtsmotette mit dem Choral: „Vom Himmel hoch" — und Georg Schumanns anmutvolles „Mariä Wiegenlied am Dreikönigstage" (mit Sopransolo). — In einem Passionskonzert desselben Vereins wurden an Chören u. a. vorgetragen: Bach, „Mein Jesu, was für Seelenweh'" (bearb. von W. Lamping), Bach, „Brich entzwei, mein armes Herze" (bearb. von C. Thiel), Tr. Niechciol, Passionsmotette: „O schau' hinauf zum Kreuzesstamm". — Der Baritonist Philipp Ströbel, Marburg, sang aufser einigen Bachschen Kompositionen C. Thiels ergreifenden Passionsgesang: „Herr Jesu, wahrer Mensch und Gott" (hochmodern) und B. Irrgangs schlichtes: „Da er gestraft und gemartert ward". — Von Orgelkompositionen hatte ich gewählt: Bach, Fuge in f und Passionsvorspiele von Brahms, Reger und Karg-Elert. — Meines Erachtens mufs in derartigen Konzerten die stimmungsreiche und -volle Musik auf Kosten der — sit venia verbo — virtuosen im Programm dominieren.

Paul Teichfischer.

**Leipzig**. Im Feurich-Saale fand die Eröffnung der bis zum 20. August währenden Leipziger Musikpädagogischen Ausstellung unter reger Anteilnahme der verschiedensten Interessenten statt. Das Unternehmen will einesteils den musikalischen Erziehern die neuen Erscheinungen der instruktiven Literatur bekannt geben und anderenteils der Pflege guter Hausmusik erhebliche Fördérung angedeihen lassen. Es haben sich der Verein der deutschen Musikalienhändler und der Verein der Musiklehrer und -lehrerinnen in Leipzig zusammengetan — und somit wirken zwei wichtige Faktoren, nämlich Hören und Sehen, in gleicher Stärke. Wöchentlich einmal werden öffentliche Vorführungen der ausgestellten Kompositionen veranstaltet, an denen sich die Mitglieder des letztgenannten Vereins und deren Schüler beteiligen. Die Jury für die Auswahl der zur Vorführung gelangenden Stücke setzt sich zusammen aus je einer Deputation des Leipziger Vereins der Musiklehrer und Musiklehrerinnen, des Leipziger Vereins der Musiklehrerinnen und der Ortsgruppe Leipzig des Verbandes Sächsischer Musikschuldirektoren. Neben den

Leipziger Firmen Bosworth & Co., Breitkopf & Härtel, P. Pabst, Gebrüder Reinecke und Fritz Schuberth haben ausgestellt Ernst Bisping (Münster), Adolf Fürstner (Berlin), Heinrichshofen (Magdeburg), B. Schotts Söhne (Mainz), N. Simrock (Berlin), Tonger (Köln a. Rh.) und Vieweg (Berlin-Grofslichterfelde). In sehr übersichtlicher Weise ist das sorgfältigst ausgewählte Unterrichtsmaterial in Werke für Pianoforte zu zwei und vier Hände, für Pianoforte und andere Instrumente (Violine, Violoncello, Flöte usw.), für Violine, Gesang usw. geordnet und zudem noch besonders nach Schwierigkeitsgraden gesichtet. Aufserdem Notenmaterial sind auch Bücher, Bilder, Notentafeln u. a. ausgestellt. Von besonderem Interesse sind ferner die von N. Simrock in Berlin der Musikpädagogischen Ausstellung dargeliehenen Autographen, Facsimilia und Originalmanuskripte von Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Brahms u. a., vor allem auch das Bild Beethovens mit der eigenhändigen Unterschrift des Meisters „an seinen Freund Simrock" (den Begründer dieser Firma in Bonn). Nach Eröffnung der Ausstellung durch Herrn Fritz Schuberth fand im weiteren Verlaufe die erste der geplanten musikalischen Darbietungen mit 32 Werken von 21 Komponisten statt, die mit ebensoviel Interesse als lebhaftem Beifall entgegengenommen wurde.

Im Neuen Stadttheater kam man, nach jahrelanger Verzögerung, endlich zur Aufführung des Bühnenspiels „Lobetanz" von *Julius Otto Bierbaum* und *Ludwig Thuille*. Der Dichter gab ein vortreffliches Textbuch, ja mehr noch, nämlich eine Dichtung von oft eigenartig poetischem und sprachlichem Reiz, deren Verse an sich schon wie Musik klingen, — ein Stück schönheitsfroher Phantasie, darin zwanglos und wohltönend gesprochene Worte mit Musik abwechseln, ohne dafs der jeweiligen Stimmung irgendwie Abbruch getan wird. Besonders starke Betonung fand die lyrische Seite; der mittlere Akt ist eigentlich nur ein einziges langgedehntes Liebeslied und Liebesduett, worauf im Schlufsakte stärkere dramatische Akzente um so intensivere Bedeutung erlangen. Die Musik von Ludwig Thuille ist ebenso vorwiegend melodischer als nachdrücklich charakteristischer Art, auf ausgewählter und sicher geformter harmonischer Basis ruhend, die überaus fein empfundene Märchenstimmung scharf fixiert und sinnig musikalisch wiedergegeben mittelst mannigfaltigster Schattierung und oft überraschender instrumentaler Farbenmischungen. Die Ensembles sind ausgezeichnet durchgearbeitet, treffend charakterisiert die zwei Hauptgestalten des Lobetanz und der Königstochter, von starkem und künstlerisch wirkendem Kontrast die so realistische Kerkerszene sowie die Szene auf der Richtstätte. An der lobesamst bewerkstelligten Aufführung des Werkes, das mit aufserordentlich warmem Beifall aufgenommen ward, hatten *Carl Schroth* als Lobetanz und *Grete Merrem* als Prinzessin den Hauptanteil. Kapellmeister *Pollak* gab dem instrumentalen Teil ein ausgesucht feines Gepräge und Oberregisseur Dr. *Lert* dem Ganzen eine farbenschöne und sehr charakteristische szenische Ausstattung. Eugen Segnitz.

**Danzig.** Die alljährlichen Tonkünstlerfeste des Allgemeinen Deutschen Musikvereins sind stets ein großes Ereignis. Das diesjährige Fest fand vom 27. bis 31. Mai in Danzig statt. Von dem Vielen, das sich über das Fest sagen ließe, sei nur der Novitäten gedacht, die zur Uraufführung kamen: Amoll-Violinkonzert von *Heinrich G. Noren*, Op. 38 — breit angelegt, zeugt von Formengewandtheit, hat pulsierendes Leben. Das Hauptthema zum ersten und das zum dritten Satz sind von böhmischem Gepräge. Das Orchester ist sehr reichlich bedacht, daher das Werk gewissermaßen eine Sinfonie mit obligater Violine. Die Instrumentation ist brillant. Das kurze Adagio erinnert von fern an Chopin. Der russische Virtuose Prof. *Alexander Petschnikoff* spielte es meisterhaft. Der Komponist dirigierte. Er stammt aus Graz, machte Konzertreisen, schuf Kammermusikwerke und Lieder, wurde aber erst durch seine Orchestervariationen „Kaleidoskop" bekannt. Er schrieb auch eine große Sinfonie „Vita". — „Der Pilger" für Bariton-Solo, Chor und Orchester von *Gisella Selden*. Was dem Werke der Komponistin nachgerühmt wird, ist sorgsame Arbeit, dagegen sei die Erfindung rückständig. An diesem Eindruck mag das düstere, pessimistische Kolorit der der Vertonung zugrunde liegenden Dichtung J. v. Eichendorffs sein. Die Baritonsoli sang Kammersänger *Franz Egénieff* mit ansehnlichen Mitteln. Dirigent: Königl. Musikdirektor *Binder*-Danzig. — Zwei Gesänge für Bariton mit Orchester von *Heinr. Sthamer*; a) „Es graut der Morgen" — dieses soll das bessere sein, aber bei Rich. Strauß' „Tod und Verklärung" eine große Motiv-Anleihe gemacht haben. b) „Einmal noch" — männliche Liebeshysterie; ein zerfahrenes, armes Männerherz — die Musik desgleichen. Herr *Sistermann* tremolierte auffallend zufolge Indisposition. Der Komponist sagt selbst, daß es nicht Lieder im üblichen Sinne, sondern Tonbilder für Orchester mit einer Singstimme sein sollen. Sthamer ist Hamburger, studierte in Hamburg, Leipzig und Sondershausen und lebt seit 1907 in Berlin. — Teufelsszene und Schluß aus der komischen Oper „Des Teufels Pergament" von *Alfred Schattmann*. Die Aufführung des Fragments einer Oper im Konzertsaal, die das Szenische kaum entbehren kann, war sehr gewagt. Nur weniges sagt die Kritik über die Musik selbst. „Witz und Erfindung" verrate der Komponist. „Bezaubernde Klangwirkungen" zeitigte das treffliche Orchester. Es sangen Soli: Frau *Adelheide Pickert* (Sopran), *Willy Merkel* (Tenor) und Kammersänger *F. Egénieff* (Bariton). Dirigent: der Komponist. — „Sturmesmythe" für Chor und Orchester von *Carl H. David*. Der erste die stille See schildernde Textvers ist ein Meisterstück ersten Ranges. David beweist starkes Talent und zugleich Naivität. Ein himmelstürmendes Werk soll es nicht sein, aber in entsprechendem Programmrahmen wird es stets gut wirken. — Aus der Ferne, Zwiegesang für Sopran und Tenor mit Orchester, Op. 23, von *Rud. Werner*. Glückliche Textwahl (Möricke), feine musikalische Technik. Das beste dieser Arbeit bei dieser Gelegenheit. — „Nach Sonnenuntergang an der See", sinfonisches Gedicht für Orchester von *Otto Lies*, angeregt durch das gleichnamige Gedicht von F. van Eden und einer Erzählung (Anneliese) von Andersen. Feinfühlige Orchestration, reiche Fantasie, sehr starke Naturalismen in der Nachahmung von Naturlauten. Zu viel Aufwand der Darstellungsmittel im Verhältnis zur erläuternden Ideengrundlage.

In den beiden Kammerkonzerten kamen folgende Werke zur Uraufführung: Drei Sätze für Streichquartett von *Jan Ingenhoven*. Ein Werkchen von zart elegischem Charakter, das, trotz solider Arbeit, nicht besonders hoch gegriffen ist. Vortrefflich gespielt von Prof. Wendling, Michaelis, Merter und Saal-Stuttgart. — Über *Rudi Stephans* „Musik für sieben Saiteninstrumente" scheint sich die Majorität der Kritiker eins zu sein, daß diese für den Konzertsaal riskante Kakophonie (diejenige von Rich. Strauß läßt sich wenigstens szenisch mildern, erklären und rechtfertigen) keine „Musik" ist. Spaßig hierbei ist es, daß einer der Kritiker das Ding über die Maßen lobt. — Die Eigenart der formgerechten Violinsonate Op. 4 von *Willy Renner* ist ihre zu starke Anlehnung an Brahms. — Streichquartett C moll, Op. 16, von *Paul Scheinpflug*. Leider wurde nur der erste gespielt. „Hier kam ein unleugbares großes Talent gestaltungskräftig zu Worte". Ein leidenschaftlich stürmisches Stück modernster Musik. — Klavierquartett, Op. 50, von *Paul Juon*. Grandios, temperamentvoll; der zweite Satz besonders interessant; der dritte Satz echt slavische Melancholie; der letzte Satz ein wild aufbrausender Tanz im $^5/_4$ Takt. Juon ist 1872 in Moskau geboren. Er wirkt in Berlin als Theorielehrer. Als Komponist hat er sich vielseitig mit Erfolg betätigt und einen wohlklingenden Namen erworben.

Dr. mus. J. H. Wallfisch-Insterburg.

**Dessau.** Bemerkenswert ist die stattliche Zahl der Uraufführungen im Herzoglichen Hoftheater in der verflossenen Spielzeit

(6), die zwei Opern („Dejanira" von C. Saint-Saëns und „Ich aber preise die Liebe!" von Jos. Reiter), drei Dramen („Die Foscari" von Otto Rüdel, „Der Schatz des Rhampsinit" von Fritz Oliven-Rideamus und „Mansfeld" von Nikolaus Welter), sowie eine Orchester-Komposition („Variationen und Fuge auf ein eigenes Thema" von Rob. Müller-Hartmann) ausweist; aber auch die der Neuheiten für Dessau: mit vier Opern („Die Magd als Herrin" von Pergolesi-Abert, „Elektra" von R. Strauß, „Othello" von Verdi und „Susannens Geheimnis" von Wolf-Ferrari), einer Pantomime (André Wormsers „Verlorener Sohn"), nicht weniger als zwölf Dramen usw., sowie über einem Dutzend Konzert-Novitäten (von d'Albert, Joh. Seb. Bach, Bleyle, Cornelius, Courvoisier, Debussy, Dvorak, Lendvai, Liszt, Mahler, Marteau, Plüddemann, Scriabine, Smetana, Tschaikowsky und Hugo Wolf), — auch sie ist nach Verhältnis-Ziffer wie Gehalt wohl recht ansehnlich zu nennen für eine Spieldauer von nur 7 Monaten. Auf dem Gebiete der Oper sodann geht R. Wagner (mit allen Opern bezw. Musikdramen, außer „Feen", „Rienzi" und „Parsifal") in 21 Darbietungen weit voran; ihm folgen sodann R. Strauß (7), Puccini, Thomas und Wolf-Ferrari (je 5), Lortzing (4), Mozart, Beethoven, Donizetti, Flotow, Maillart, Saint-Saëns, Verdi und Wormser (je 3), Reiter, Pergolesi, Halévy, Gounod und Boieldieu (2 bezw. 1 Abend).

In der Oper traten 30 Gäste in zusammen 56 Gastspielen auf; Hervorhebung verdient hier vor allem die zyklische Vorführung von R. Wagners „Ring des Nibelungen": mit Alois Hadwiger, Elsa Hensel-Schweitzer, Martha Leffler-Burckard, Luise Reuß-Belce und Walter Soomer als Vertreter von Hauptpartien. Besondere Ereignisse im Konzertleben endlich bildeten die zwei Liszt-Gedenkabende (davon einer mit seinem Oratorium „Christus" in der Kirche und einer in Form populären Konzertes außer der Reihe zu ermäßigten Preisen) sowie die große *Mahler*-Erinnerungsfeier mit der Sinfonie Nr. 6 (A moll) zum Besten der Wohltätigkeitskassen des „Vereins Dessauer Musiker". Am Palmsonntage zudem werden, als stimmungsvolle Einläutung zur Karwoche, stets entsprechende „Parsifal"-Stücke vor geschlossenem Vorhang und bei verdunkeltem Zuschauerhaus, in vertieftem Orchesterraume zum Besten gegeben. (Nach der amtlichen Übersicht über das Spieljahr 1911/12.)

**Olten** (Schweiz). Die diesjährige Tagung des überaus rührigen Vereins schweizerischer Tonkünstler am 1. und 2. Juni spielte sich in bescheidenerem Rahmen ab, als es in den letzten Jahren der Fall war und dies hatte naturgemäß auch eine quantitativ geringere musikalische Auslese im Vergleich zu den Vorjahren zur Folge. Mit wenigen Ausnahmen gehörten die zur Aufführung gelangten Novitäten in den Bereich der Kammermusik, in die man bei derartigen Festen auch die einstimmigen Lieder mit Klavierbegleitung einzureihen pflegt. Gerade diese nahmen einen besonders breiten Raum in zwei Kammermusikaufführungen ein; es gab nicht weniger als vierzehn an der Zahl zu hören, aber nur wenige konnten als eine künstlerische Bereicherung der Literatur angesehen werden, der größte Teil wird mit diesem einmaligen Erscheinen im Konzertsaal wieder in die Versenkung verschwinden, ohne daß der musikalischen Welt damit ein schwerer Schaden erwächst. Als erster Streiter auf diesem Gebiete ließ sich *Otto Kreis* (Frauenfeld) hören, ein jugendlicher und ohne Zweifel begabter Tonsetzer, dem aber heute noch die rechte Ausdrucksfähigkeit, einen Liedertext musikalisch zu gestalten, fehlt. Seine Gesänge „Abend", „Wanderlied der Fahrenden" und „Abschied" konnten darüber trotz einiger Anläufe von Empfinden in Melodie und Klaviersatz nicht hinwegtäuschen. Talent spricht auch aus den Gesängen: „Verzweiflung", „Mein Geleit", „Aus banger Brust" und „Helle Nacht", die *Yvonne Röthlisberger* (Neuenburg) dem Feste beisteuerte, aber auch ihnen fehlt es noch weit zur künstlerischen Reife. Man wird diese billig von einer jungen Komponistin, die noch musikalischen Studien obliegt (Fräulein Röthlisberger betreibt diese zurzeit in München) nicht verlangen können; es frägt sich nur, ob es angebracht ist, daß Kompositionen dieser Art schon in die Programme von Tonkünstlerfesten eingereiht werden. Je zwei Lieder von *Edmond Snell* (Genf) und *Carl Grosser* (Schaffhausen), denen man weder besondere Originalität, noch tiefe Empfindung nachrühmen kann, litten überdies durch die Wiedergabe der Sängerin, die als Welsch-Schweizerin einen vergeblichen Kampf mit der deutschen Aussprache führte. So blieb von den Liederkomponisten des Festes nur *Hermann Suter* (Basel) als derjenige übrig, der den Zuhörern etwas zu sagen hatte; er tat dies mit dem Gottfried Kellerschen „Schifferständchen", einem Liede von feiner, empfindungstiefer Einfachheit, in dem nicht minder ausdrucksvoll gestalteten „Die stille Stadt" (Rich. Dehmel) und in dem schwungvollen „Anbetung" (Rich. Dehmel), die als dankbares Lied die Beachtung der Konzertsänger finden dürfte. Der Tenorist *Richard Tauber* aus Freiburg i. Br. sang die drei Lieder mit viel Temperament und Verständnis. Klavierstücke gab es von *Jacques Ehrhart* (Mülhausen), *Rudolf Ganz* (Berlin) und *Volkmar Andreae* (Zürich). Auch unter ihnen, die sämtlich von Rudolf Ganz mit bekannter Meisterschaft gespielt wurden, war nichts, was durch besondere Werte auffiel, wenngleich die Stücke Andreaes „Präludium, Bacchantischer Tanz, Frage und Unruhige Nacht" durch eigenartige Rhythmik und Harmonik interessieren konnten. *Walter Courvoisier* (München) war mit einem Klavierwerk „Thema, Variationen und Fuge" vertreten, welches als eine musikalisch durchaus vornehme Arbeit gerühmt werden darf, in seiner Wirkung aber dadurch etwas einbüßt, daß die Variationen durch zu geringen Tonarten-Wechsel etwas monoton anmuten. Für die Satzkunst des Komponisten ist das Stück ein schöner Beweis. Die darin enthaltenen technischen Schwierigkeiten bewältigte der aus dem Aargau stammende, jetzt in Berlin lebende Pianist *Emil Frey* glänzend. Derselbe erschien im gleichen Programm auch als Komponist und zwar mit einem Trio in Fis moll für Klavier, Violine und Violoncello, mit dem er vor zwei Jahren in Petersburg den Rubinstein-Preis gewann. Trotz dieser der Komposition zuteil gewordenen Auszeichnung kann ich sie nicht als besonders wertvolle Schöpfung würdigen; jedenfalls fehlt es ihr nicht an formalen und anderen Mängeln, wenn sie schließlich auch besser ist als das E moll-Trio, das *Joseph Lauber* (Genf) brachte. Hier vermißt man jegliche persönliche Physiognomie und die viele in den einzelnen Sätzen angewandte gekünstelte Kleinarbeit gereicht dem Ganzen nur zum Nachteil. Der erste Satz bildet durch schönen Stimmungsgehalt und kräftigeren Pulsschlag ein Versprechen, das in der Fortsetzung nicht gehalten wird. Manches hätte vielleicht besser gewirkt, wenn die Ausführung durch das Trio „Cäcilia" (Lausanne) nicht eine so mangelhafte gewesen wäre. Eine Sonate in G moll für Klavier und Violine von *W. Bastard* (Genf) konnte als eine saubere Arbeit von äußerlich gewandter Form Gefallen finden. Die erfreulichste Erscheinung des Festes aber bildete ein Streichquartett in C moll von *Engelbert Röntgen* (Zürich), das sich aller unmotivierten Künstelei enthält und in dem die prägnanten Themen formgewandt verarbeitet sind. Das Züricher Tonhallequartett, dem der Komponist als Violoncellist angehört, ließ dem erfreulichen Werke eine sorgfältige und alle Details liebevoll berücksichtigende Wiedergabe zuteil werden.

Das Programm des Hauptkonzertes war von dem Umstande beeinflußt, daß das Tonkünstlerfest im Zusammenhang mit der Hundertjahrfeier des „Gesangvereins Olten" begangen wurde. Man ehrte damit zwei bereits dahingegangene Angehörige der um das Oltener Musikleben sehr verdienten Familie *Munzinger*, die beiden Brüder Edgar und Carl Munzinger, indem man des ersteren Kantate für Soli, gemischten Chor und Orchester „Huldigung dem Genius der Töne" und des letzteren Liederkreis „Die Freiharstbuben" für Soli, Männerchor und Orchester zur Aufführung brachte; beides sind abgeklärte und klangschöne Chorwerke, die der stattliche „Gesangverein Olten" mit dem Zürcher Tonhalle-Orchester unter Leitung seines Dirigenten *Max Walz* zu würdiger Aufführung brachte. Auch Friedrich Hegar war mit einem älteren Werke, der „Aussöhnung" für Alt und Orchester, einer Schöpfung von klassischen Formen und warmem Gefühlsausdruck vertreten. An Novitäten waren in das Programm dieses Jubiläumskonzertes eingereiht: Zwei Gesänge für Frauenchor und Orchester von *Hans Huber* (Basel) „Nacht" und „Auf einem alten Friedhof", die sich durch vornehme Empfindung ebensosehr auszeichnen, wie durch meisterhaften Chorsatz. Ferner der zweite und dritte Satz eines des Violinkonzertes in B dur von *Othmar Schoeck* (Zürich) dessen erster Satz schon am schweizerischen Tonkünstlerfest des letzten Jahres in Vevey mit großem Beifall aufgenommen wurde. Trotz einiger Anklänge an bekannte Meister weist

die Komposition doch eine frische Erfindungsgabe und große Gefälligkeit der melodischen und harmonischen Gestaltung auf. Nachteilig für den Eindruck des Ganzen wirkt eine gewisse Gleichheit der Sätze. Und endlich ein Werk für gemischten Chor und Orchester von *K. H. David* (Basel) unter Zugrundelegung des Gedichtes „Parzenlied" von Goethe. Hier verbietet sich ein abschließendes Urteil aus verschiedenen Gründen. Erstens scheint das Manuskript noch nicht fehlerfrei, zweitens bietet das Werk mit seinen modernen Harmoniefolgen und scharfen Dissonanzen sehr große Schwierigkeiten, denen der sonst treffliche Chor nicht ganz gewachsen war und drittens hat sich offenbar auch der Dirigent nicht immer mit der nötigen Sicherheit auf den verschlungenen Wegen der manches Interessante bietenden Partitur zurechtgefunden.

Das ganze Fest hat, wenn es sich in diesem Jahre auch in bescheidenem Rahmen abspielte und die Ernte an wirklichen Werten auch nicht eine besonders große war, doch gezeigt, daß die musikalischen Bestrebungen in der Schweiz von ernstem Fleiß und künstlerischen Absichten geleitet werden. E. Trapp.

**Berlin.** Die zur Pflege klassischer a cappella-Vokalkammermusik im Jahre 1903 gegründete, durch zahlreiche Konzerte in ganz Deutschland, Österreich und Holland vorteilhaft bekannt gewordene „Berliner Barthsche Madrigal-Vereinigung" ist für die kommende Saison zu 10 Konzerten in Posen und Westpreußen (Posen, Preuß. Stargard, Danzig, Marienburg, Marienwerder, Elbing u. a. Orten) verpflichtet worden, ferner zu Konzerten in Malchin in Meckl., Magdeburg, Görlitz, Darmstadt, München und Augsburg, in diesen beiden Städten schon zum vierten Male. Am 7. Oktober wird dieselbe mitwirken im ersten Konzert des Berliner „Philharmonischen Chors", und am 3. Dezember und 21. Februar in der Berliner „Singakademie" zwei eigene Konzerte veranstalten.

— Kirchenmusikalisches aus der Provinz Sachsen. Die Provinzialsynode der Provinz Sachsen hat in letzter Zeit sehr bemerkenswerte Maßnahmen zur Förderung und Pflege der Kirchenmusik getroffen. Sie bewilligte 4200 M zur Abhaltung von je zwei Orgelkursen in Magdeburg und Halle zwecks weiterer Ausbildung der Organisten und Kantoren. Zur Bestreitung der Kosten für einen jährlichen „Kirchenmusikalischen Instruktionskursus für Geistliche" wurden weitere 4000 M zur Verfügung gestellt, von welcher Summe auch drei großen kirchenmusikalischen Verbänden der Provinz Beihilfen für ihre Bestrebungen gewährt werden sollen. Die Konferenz der Synodalvertreter für Kirchenmusik befaßt sich zurzeit auch mit dem Gedanken, ein eigenes Blatt erscheinen zu lassen, nachdem der Vorsitzende, Superintendent Liz. *Rönnecke*, bereits auf eine Anregung hin eine Sammlung kirchlicher Chorsätze (zwei- und dreistimmig) herausgegeben hat. Im Anschluß an die Universitätsbibliothek Halle a. S. wurde eine „Kirchenmusikalische Bibliothek" unter Verwaltung von Prof. Dr. *Herm. Abert* eingerichtet, die allen interessierenden Kreisen zugute kommen soll. Schließlich unterbreitete die Provinzial-Synode der Staatsregierung die dringende Bitte, an der Universität Halle zur tunlichen Förderung der kirchenmusikalischen Aufgaben eine ordentliche Professur für Musikwissenschaft zu begründen. P. Kl.

— *Georg Friedrich Händels* „Semele", ein so gut wie unbekanntes und für die Praxis nicht vorhandenes Werk des Meisters, das mit „Acis und Galathea", dem „Alexanderfeste" u. a. zur Gattung der weltlichen Oratorien gehört, kommt in der bevorstehenden Konzertzeit durch die Robert Franz-Singakademie zu Halle a. S. zu Gehör. Königl. Musikdir. *Alfred Rahlwes*, der Dirigent der Singakademie, ist gegenwärtig dabei, dem Werke eine bisher immer noch fehlende gebrauchsfertige Form zu geben. „Semele" wurde 1731 komponiert und von Händel selbst 1744 unter dem ausweichenden Titel „The story of Semele" erstmalig aufgeführt. Auf dem Winterprogramm der Robert Franz-Singakademie stehen außerdem noch: das Requiem von Sgambati, ein Neuheiten-Chorkonzert und Bachs H moll-Messe (das letztere Werk in völliger Neueinstudierung). P. Kl.

— Das Bach-Jahrbuch 1911, herausgegeben von A. Schering, ist im Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienen. Das bedeutende Buch verdiente eine eingehende Besprechung. Wir können leider an dieser Stelle nur das Inhaltsverzeichnis, an 2 Stellen erweitert, wiedergeben: 1. *Werner Wolffheim* „Mein Herze schwimmt in Blut", eine neugedruckte Solokantate J. S. Bachs. 2. *Max Schneider*, das sogenannte „Orgelkonzert" D moll von Wilh. Friedemann Bach. 3. *Werner Wolffheim*, „Bachiana". 4. C. Fr. Richter, „Zur Geschichte der Passionsaufführungen in Leipzig". 5. R. Wustmann, „Tonartensymbolik zu Bachs Zeit". (Matthesons „Von der Musikalischen Tohne Eigenschaft und Würckung in Ausdrückung der Affecten".) 6. Chr. Döbereiner, „Über die Viola da Gamba und ihre Verwendung bei Bach". 7. Hermann von Hase, „Carl Philipp Emanuel Bach und Joh. Gottl. Im. Breitkopf". 8. M. Schneider, „Zur Lukaspassion" (mit Faksimile zum Beweise der Unechtheit). 9. Verzeichnis der Sammlung alter Musikinstrumente im Bachhaus zu Eisenach.

# Besprechungen.

**Schellenberg, Ernst Ludwig,** Fünf Briefe an Emanuel Tönemeier. Leipzig, Verlag von Rudolf Eichler.

Gutgemeinte Unterhaltungslektüre, die eine Sorte „Musiker" ironisiert, die niemals alle wird.

**Scholz, Bernhard,** Verklungene Weisen. Mainz, Verlag Joseph Scholz.

Wirklich einmal ein bescheidenes Buch. Es bietet mehr Tatsachen wie Urteile, aber ist doch keineswegs etwa eine trockene Stoffsammlung, die weiterer Verwertung harrte. Es ist ein fertiges Ganzes, dessen schlichte ein wenig altväterische Art dem Lernenden wohltut und ihm einen sympathischen Charakter und ein erfreuliches Leben nahebringt.

**Baeker, E.,** Klaviersuite, Op. 31. Edition Steingräber, Nr. 1823 und 1824.

Das hübscheste Stückchen daraus ist die Serenata in Heft 2.

**Tanner, Rud.,** Etüden-Schule für Klavier. Klassische und moderne Etüden in lückenloser progressiver Folge von der Elementarschule bis zur Konzertreife für den Unterricht bearbeitet. Edition Tanner, Nr. 31 ff.

Der Verfasser hat eine ausgedehnte langjährige Praxis hinter sich, auf die er sich zur Legitimation des Werkes mit gutem Rechte beruft. In den vorliegenden drei Heften ist reiches Studienmaterial zusammengetragen, wobei naturgemäß Czerny und Clementi besonders stark berücksichtigt sind. Aber auch die „modernen" Autoren sind nur mit Etüden vertreten, die lediglich der Förderung der Virtuosität dienen. Das schadet nicht, da die Schule ja nur das Rückgrat des Unterrichts, nicht dessen ausschließlicher Stoff sein soll. Die Fortschritte erfolgen sehr vorsichtig, der Fingersatz ist wohlüberlegt, so daß die uns vorliegenden drei ersten Hefte unbedingt empfohlen werden können.

**Wohlfahrts Kinderklavierschule** hat *Max Ritter* sehr gründlich durchgesehen und mit den heutigen Anforderungen in Einklang gesetzt, so daß das altbewährte Werk — Verlag Breitkopf & Härtel — seinen Wert behauptet. Sehr bemerkenswert sind die — freilich sehr spärlichen — Literaturnachweise des Anhangs, die dem Klavierlehrer dienen und hoffentlich auch bei andern derartigen Werken Mode werden, damit wenigstens einige Klavierlehrer den Unterricht nicht mehr wie Handwerker geben lernen.

**Zilcher, Paul,** Skizzenbuch für die Jugend. Sechs leichte Klavierstücke. Stuttgart, Verlag Carl Greininger. Preis 1,20 M.

Stücke, die Kinder gern spielen werden. Sehr empfehlenswert!

Franz Rabich.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

XVI. Jahrgang.
1911/12.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

Nr. 12.
Ausgegeben am 1. September 1912.

Monatlich erscheint
Heft von 16 S. Text und 8 S. Musikbeilagen.
**Preis:** halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen
durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
**Anzeigen:**
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.





# Verlängerte Schutzfrist für den Parsifal?

Von **Ernst Rabich.**

Es ist eine allseitig anerkannte Wahrheit, daß jeder Künstler auf den Schultern anderer steht, daß er ein Kunstwerk nur „schaffen“ und zur Anerkennung bringen kann unter gewissen Voraussetzungen, die außer ihm und seiner Einflußsphäre liegen. Weder Bach noch Händel hätten die Wagnerschen Tondramen schreiben können, aber auch Wagner selbst, wäre er ein Zeitgenosse Bachs gewesen, würde dies nicht gekonnt haben. Denn noch hatte kein *Stamitz*, kein *Haydn* den Orchesterinstrumenten eine individuelle Sprache gelehrt, kein *Beethoven* diese Sprache mit bestimmtem Ausdruck begabt. Noch hatte kein *Gluck* der Oper musikdramatische Aufgaben zugewiesen und kein *Weber* die deutsche Romantik begründet. Kein *Herder*, kein *Grimm* hatten jene nordische Sagenwelt erschlossen, deren Helden die Größe der Heroen des klassischen Altertums erreichen. Noch fehlten jene Richtlinien im Denken der Nation, die diese erst durch die französische Revolution und die Freiheitskriege, durch Kant und Schopenhauer erhielt. Nur auf diesem Baugrunde aber konnte das Wagnersche Kunstwerk entstehen. Wohl ist dieses als Ganzes das eigenste Werk seines Schöpfers, im einzelnen aber haben Tausende Bausteine zugetragen. Selbst viele der berühmten „Wagnerakkorde“ sind — wie Cyrill Kistler vor langen Jahren in der „Neuen Musikzeitung“ nachwies — schon von Bach angewandt worden. Gewisse melodische Gänge, die als spezifisch wagnerisch bezeichnet werden, findet man ähnlich hier und da auch in anderen Werken, ich nenne den Anfang des Adagios in der 9. Sinfonie und den des Preisliedes aus den Meistersingern.[1])

Lehrreich ist auch das folgende Beispiel, das mir Herr Kammerherr v. Ebart zur Verfügung stellte.




(Aus den Meistersingern, 1862 bis 67 komponiert.)




Von Eschborn, beendet 16. Mai 1850.)

Natürlich hat Wagner die Eschbornsche Stelle nicht nachgebildet, wahrscheinlich diesen Komponisten und seine Werke gar nicht gekannt, aber

[1]) In bezug auf den Text hat Arthur Seidl im Wagner-Jahrbuch 1912 eine größere Anzahl Parallelen zusammengestellt und verspricht noch weitere. In diesen Blättern wird Franz Dubitzky musikalische Analogien veröffentlichen.

solche Übereinstimmungen sind ein Beweis, daß der Boden bereitet war, aus dem gerade diese Ausdrucksweise hervorgehen konnte, daß es oft noch nicht einmal eines so starken Talentes wie das Wagners bedurfte, sie ans Licht zu bringen.

Das verkleinert die Kunst Wagners nicht, denn der Einsichtige weiß, daß auch die Originalität des Genies ihre Grenzen hat, daß dies beispielsweise auch bei Goethe der Fall war. Gerade bei Wagner bleibt genug des Ursprünglichen übrig. Der harte Kampf, den er und seine Getreuen um die Anerkennung seiner Werke führen mußten, der weite, steinige Weg, der zu dieser Anerkennung führte, beweisen, daß das meiste von Wagner Geschaffene der Nation nicht Geläufiges, also Neuland für sie war. Es ist recht und billig, daß diese Werke ihrem Schöpfer als unumschränktes Eigentum gehören und nach seinem Tode auf Jahre hinaus noch seinen Erben Zinsen bringen. Dadurch, daß es Wagner vergönnt war, ein hohes Alter zu erreichen, sind seine Werke lange Jahre in seinem und seiner Erben Besitz geblieben, Rienzi und Holländer über 70 Jahre, Tannhäuser und Lohengrin fast 70 Jahre, Tristan 58, die Meistersinger über 46 Jahre usw. Parsifal 32 Jahre. Diese Werke haben ihren Eigentümern nicht nur fürstliche Ehren und fürstliche Vermögen, sondern dem Festspielunternehmen, das ein Unternehmen der Familie Wagner ist und bleiben wird, einen riesigen Grundstock eingebracht. Nun meldet sich aber auch die Nation, die Besitzerin jenes Grund und Bodens, auf dem Wagner seine Kunstwerke errichtete, und macht ihr Eigentumsrecht geltend. Sie tut dies aus innerer Notwendigkeit, weil sie in voller Freiheit über neue Kulturwerte verfügen muß, wenn sie nicht geistig verarmen soll. Nach dem Gesetz gehören mit dem 1. Januar 1914 die Wagnerschen Werke der ganzen Nation.

Hiergegen lehnen sich die „um Wahnfried" auf und verlangen ein Ausnahmegesetz, das den Parsifal der Nation vorenthalten soll zugunsten solcher, die Zeit und Geld haben, das Werk in Bayreuth zu hören.

Sie sagen: 1. Der Parsifal darf den Bühnen nicht ausgeliefert werden, damit er dort nicht profaniert wird. 2. Richard Wagner wollte das Werk für Bayreuth reserviert haben, und wir müssen seinen Willen ehren.

Hiergegen stellen wir die Frage: Sind etwa die Nibelungen, Tristan, die Meistersinger — die den Bühnen seit vielen Jahren ausgeliefert sind und an Darsteller und Orchester mindestens die gleichen Anforderungen wie der Parsifal stellen, profaniert, „verschandelt" worden? Sind es nicht immer Festtage für jede Stadt, wo sie zur Aufführung kommen? Haben wir nicht Aufführungen außerhalb Bayreuths, die nach mancher Seite hin den Bayreuthern überlegen sind? Wenn das zugegeben wird, und es muß zugegeben werden, so fällt auch der zweite Grund, die Rücksicht auf die Willensäußerung des Meisters, weg. Von dieser Äußerung, die sich in einem Brief an König Ludwig (1880) findet, macht Altmann in dem Werke Rich. Wagners Briefe nach Zeitfolge und Inhalt, 1905 folgende Inhaltsangabe: „Wagner erklärt, daß er das letzte und heiligste seiner Werke niemals an die von ihm als tief unsittlich erkannte Theater- und Publikums-Praxis ausliefern wolle, daß das Bühnenweihfestspiel „Parsifal" nur in Bayreuth, nie auf irgend einem andern Theater dem Publikum zum Amüsement dargeboten werden solle." Wir können es dahingestellt sein lassen, ob dieser schwere Vorwurf gegen die deutschen Bühnen damals voll berechtigt war oder nicht. Daß inzwischen die musikalische Bühnenkunst eine dem Wagnerschen Ideal sich nähernde Richtung genommen hat, daß sie heute fast einseitig wagnerisch ist, wird wohl von niemand geleugnet werden. Wenn man daran denkt, daß Bayreuth für seine Aufführungen die Kapellmeister, Darsteller und das Orchester mit wenig Ausnahmen von den andern Theatern leiht, so muß man sich wundern, daß es heute noch Leute gibt, welche die Theaterpraxis jener Bühnen, die allein für eine Parsifalaufführung in Betracht kommen können, nicht für sittlich reif genug halten, eine solche Aufführung zu veranstalten. Und die Publikumspraxis! Ein Publikum, das zwölf Stunden lang in Reih und Glied vor der Theaterkasse aushält, um eine Eintrittskarte für eine Ringaufführung zu erhaschen, das schon tagelang vor der Aufführung in erhöhter Stimmung ist, ein Publikum, das unaufhörlich an sich gearbeitet hat durch häusliches Musizieren, durch Studieren der reichen Wagnerliteratur, durch den Besuch von Vorträgen, um die Werke Wagners zu verstehen, einem solchen Publikum heute noch den Vorwurf zu machen, es sei sittlich unreif für den Parsifal, es werde ihn des Amüsements halber besuchen, ist eine Frivolität. Hermann Bahr, der eifrigste Kämpfer für ein Ausnahmegesetz, spricht von einer „Sehnsucht nach Bayreuth", weil gewisse Leute, „die es können", immer wieder zu den Festspielen kommen. Das ernste deutsche Theaterpublikum ohne gespickten Geldbeutel hat auch diese Sehnsucht, die sich bei ihm aber zu einer Sehnsucht nach dem Parsifal verdichtet hat. Diese Sehnsucht ist so stark, daß großer Mut einer Volksvertretung dazu gehören würde, sie durch ein Ausnahmegesetz unerfüllbar zu machen.

Wagner hätte sicherlich heute seine Freude sowohl an der Theaterpraxis als am Theaterpublikum und gar keinen Grund mehr, ein Parsifalmonopol für Bayreuth zu wünschen. Er müßte denn dies aus lauter Sentimentalität tun. Das würde er aber gewiß nicht, denn Wagner hatte viele gute Eigenschaften, auch einige weniger gute, aber die Sentimentalität war nicht darunter; und er würde es

am allerwenigsten verstehn, wenn die deutsche Volksvertretung der deutschen Nation ihr Parsifalerbe aus lauter Sentimentalität vorenthalten wollte.

Noch auf einen Punkt, der gegen die Verlängerung der Schutzfrist spricht und meines Wissens noch von niemand hervorgehoben worden ist, möchte ich hinweisen. Die Verfechter des Gesetzes versprechen eine große Zahl Freikarten, auch Stipendien für Unbemittelte, die würdig sind, den Parsifal zu hören. Abgesehen davon, daß das immer nur den bekannten Tropfen auf einen heißen Stein bedeuten wird, muß man einwenden: Was ist mit dem einmaligen Anhören eines Wagnerschen komplizierten Tondramas gewonnen? Jeder mag daran denken, wie diese Werke auf ihn gewirkt haben, als er sie zum erstenmal und als er sie vielleicht zum fünften oder zehntenmal hörte. Mancher war beim ersten Hören ein Saulus und wurde erst beim vierten und fünften ein Paulus. So verlogen — nach Hebel — auch das Sprichwort: „Einmal ist keinmal“, sein mag, in bezug auf das Hören eines Wagnerschen Musikdramas hat es seine Geltung. Da ist wirklich einmal keinmal, ja unter Umständen ist da einmal schlimmer als keinmal. Wer will aber dem unbemittelten Deutschen ermöglichen, gar mehr als einmal nach Mekka — Bayreuth zu ziehen? Wir müssen deshalb fordern, daß der Parsifal frei wird, wie es „das Gesetz befahl“.

Man sagt wohl: Nur in Bayreuth kann die Stimmung beim Hörer erzeugt werden, die zur Aufnahme des Parsifal nötig ist. Ich habe auch Aufführungen in Bayreuth mit erlebt und bezweifle die Richtigkeit dieses Ausspruches; aber wer den Parsifal nur in Bayreuth glaubt ganz genießen zu können, gut, er fahre hin, so oft es seine Mittel erlauben, der gewöhnliche Sterbliche, der vielleicht gerade ein heißes Verlangen nach ernst künstlerischen Eindrücken hat, wird mit einer guten Aufführung im Theater zufrieden und dafür dankbar sein. Der Parsifal löst religiöse Empfindungen aus. Mit Recht schätzen wir diese, wenn sie nur an Sonn- und Festtagen in die Erscheinung treten, geringer ein, als wenn sie das ganze Tun und Handeln eines Menschen durchdringen. Wer im Gleichgang seines täglichen Berufslebens eine Parsifalaufführung durchlebt, wird dabei vielleicht ebenso nachhaltig oder noch nachhaltiger beeinflußt, als andere in jener Bayreuther Sonntagsstimmung, die oft gar geringen kausalen Zusammenhang mit dem „geweihten Orte“ und dem Weihfestspiel hat, aber sehr viel mit dem „Drum und Dran“ dieses Spiels.

---

# Aus San Marco.

Von **Eugen Segnitz.**

Die Skulpturen der Loggetta am Fuße des Campanile von San Marco in Venedig weisen u. a. einen Apollo auf. Hierauf Bezug nehmend, sagte einmal Sansovino, der griechische Gott versinnbildliche weniger die Harmonie, mit der die Räder der venezianischen Staatsmaschine ineinander griffen, als vielmehr die Liebe der Bewohner zur Musik.

In der Tat — die Musik war jene Kunst in Staat, Kirche, Haus und Familie, die im Dasein des Vezenianers eine hervorragende Rolle spielte. Alle Kundgebungen offiziöser oder persönlicher Art, alle Feierlichkeiten in der Kirche, im Palazzo, auf den Straßen und dem Canal grande waren der Ausdruck eines tiefen Gefühls oder einer großen, der venezianischen Volksseele entsprungenen Idee. Niemals aber fehlte die Musik bei diesen künstlerischen Manifestationen, als welche solche Veranstaltungen jederzeit in die Erscheinung traten.

Im Jahre 827 wurde der Dom von San Marco, das Nationalheiligtum Venedigs, gegründet. Tintorettos Bild, eine Sturmessinfonie in Farben, hielt das große Ereignis der Auffindung und Überbringung der Gebeine des Heiligen von Alexandrien nach Venedig in der Erinnerung der Nachkommen fest. In San Marco erscheint die Architektur, mit Schelling zu reden, als verstummte Tonkunst. Denn die in dem gewaltigen Raume verschwebende Musik bildet einen Akkord mit der Pracht der kostbaren Steine, mit der Übereinstimmung aller jener enormen architektonischen Proportionen, die in den so zahlreichen Nischen und Kapellen nicht selten musikalisch synkopisch wirken nebst den in starrer Hoheit verharrenden Mosaikgestalten inmitten der von Weihrauch gesättigten Atmosphäre und der, nur von einzelnen verlorenen Lichtreflexen gemilderten Dunkelheit.

Anfangs kannte die Veneta aurea noch nicht die strenge Trennung der staatlichen und kirchlichen Dinge. So stand denn auch die Verwaltung der Basilica von San Marco allein dem Dogen zu. Ihre Geistlichen wurden Kapellane des Dogen genannt, ihr Vorsteher — Primicerius — von jenem bestätigt, seine Gehilfen und die Musiker von den Prokuratoren der Republik San Marco angestellt. Im Quattrocento wurde ein Alumnat, eine Sängerschule bei San Marco gegründet. Mit Fleiß ward da gesungen und geübt. Der Geschichtsschreiber Dominicus Tinus berichtet, bei einer Prozession habe der Gesang von der Höhe des Chors so stark geklungen, daß die frommen Venezianer schier die Furcht überkam, die Mauern des Marcusdoms möchten ob des musikalischen Getöses einfallen. Und das Chronikon Venetum beschreibt den Emp-

fang des byzantinischen Statthalters Longinus, wo die Musiker mit Glocken, Flöten, Kitharen und Handorgeln eine so stark klingende Festmusik darbrachten, daß man im Dogenpalaste nicht einmal den Schall des Donners gehört haben würde.

Mit ihrem Wohllaute kam die Volkssprache, der venezianische Dialekt, dem Gesang auf bedeutend förderliche Art entgegen. Das allmähliche Abschleifen gröberer Konsonanten, die Umwandlung von c und g in s und z und die Abkürzung der Vor- und Endsilben erzeugen ja auch heute noch an sich allein schon musikalische Sprachwirkungen. Überall wurde in Venedig gesungen — auf der Piazza und Piazetta, auf dem Canal grande wie auf all den unendlich zahlreichen kleinen Wasserstraßen und der Laguna, auf dem bald belebten, bald einsam liegenden Campo und im verschwiegenen Vicolo. Bald blühte das venezianische Volkslied. In Dunkel gehüllt blieben zwar seine ersten Anfänge. Aber doch lassen sie sich zurückverfolgen bis in die Zeiten des großen Dandolo. Südfranzösischer Einfluß machte sich geltend, begünstigt auch durch die nahe Verwandtschaft der lateinischen Dialekte. Überall in den Lagunen fanden die provençalischen Ministrels freudige Aufnahme. Und als um 1250 die Poesie in Venedig leise ihre Stimme erhob, erklangen auch bald die Lieder von der schönen Isotta, von Flour und Blancheflour und dem kühnen Helden Roland. Im Reim mahnte die Signora den Amante, von ihr zu gehen bevor noch der Morgen graue. In der Ballata von den, sich im Wein von Conegliano beduselnden Gevatterinnen, den Schwägerinnen, die einander in die Haare fahren und von der Tochter, die von der Mutter ungeduldig einen Ehemann heischt, ansonsten sie sich dem Ersten, Besten hinzugeben schwört, — in allen diesen Gesängen, deren Melodien längst im Winde verweht sind, äußert sich ein stark antreibender gesunder Realismus. Aber man ergötzte sich auch am Vortrage anspruchsloser Frottolen, an Canzonen und Ballatas, die unter der Begleitung von Viola, Laute und Schellentrommel gesungen wurden. Schon frühzeitig feierten junge Nobili und Bürgersöhne die schönen Mädchen und Frauen durch Abhaltung von Ständchen. Ein beliebtes Trio bildeten im Quattrocento die Laute zusammen mit Breitgeige und Schmalgeige. Eine Lautenschule bestand am Rialto und berühmte Spieler gingen daraus hervor.

Die einen vollen schönen Schein um sich verbreitenden Patrizierfeste machten das Vergnügen selbst zu einer edlen Kunst. Catarina Cornaro, aus ihrer stillen Residenz Asolo noch nach Venedig hinüberwirkend, gab oftmals den Ton an. Glänzend verliefen die Ballfeste, wo zum Beginn des Mahls Musiker und — Narren das Zeichen gaben. An Tänzen war kein Mangel. Beliebt war z. B. die aus Casale Monferrato stammende Monferrina, die Forlana aus Friaul, die Padovana, Corrente und Gagliarda. In den Zeiten der Veneta aurea nahmen auch Prälaten und Kardinäle an den Ballfestlichkeiten teil. Nicht selten tanzten Männer und Frauen unter sich. Ausgangs des Cinquecento wurde der Huttanz (il capello) allgemein beliebt, den bei einem vom Kardinal Cypo gegebenen Feste zwei hohe Würdenträger der Kirche mittanzten, obwohl ihn einige Zeloten als „eine Schändung des Christentums" gebrandmarkt hatten.

Tonika und Dominante des venezianischen Lebens waren Lebensfreude und Kunstbegeisterung. Der Venezianer lebte dem Tag und der Stunde. In Zeiten staatsgefährlicher Verwickelungen, des Kriegs, ja sogar der Pest reihte sich in der Lagunenstadt oft Fest an Fest. Schon im 10. Jahrhundert taten sich Gewerkschaften und Künstler zusammen zu Brüderschaften (scuole) mit besonderen, genau ausgearbeiteten Statuten. Oft war auch der Geistliche eigentlich nur eine Art von besonderer Abwandelung des Musikers und umgekehrt hatte der Musiker wohl eben nur das geistliche Gewand angelegt ohne Verzichtleistung, der Welt voll in das schöne Antlitz schauen zu dürfen. Zu ihnen bildete das weltliche Gegenstück die, nach verschiedenfarbig gestickter Fußbekleidung genannte „Compania della scalza", 1400 gelegentlich der Krönung des Dogen Michele Steno gegründet. Diese Korporation bestand aus Patriziern und Bürgern, veranstaltete Feste großen Stils und ließ auch Frauen und Fremde als „compagni" zu. Ihre im Seicento aufgehobene Gesellschaft teilte sich in mehrere Gruppen mit besonderen Chefs und bildete infolge ihres Auftretens, ihrer Eleganz und Fähigkeit das Leben künstlerisch zu gestalten und zu genießen, einen ungemein charakteristischen Zeittypus. Bei allen Staats- und Privatfesten, Hochzeiten, Dogenwahl und Dogenbegräbnis, im Theater und bei kirchlichen Feiern, fanden sich die feinen, fröhlichen Gesellen „della scalza" ein. Sie veranstalteten selbst Schauspiele und Instrumentalaufführungen, fungierten als Festleiter, sangen beim Dogenbankett und wirkten mit in Mysterienspielen und antiken Komödien. Machte aber ihr Treiben zwar eine wirklich künstlerische Betätigung aus, besonders eben solche musikalischer Natur, so mochte es eben so oft in seiner häufig orgiastischen Ungebundenheit gerade zu der zunehmenden Verderbnis der Sitten wie zur Vorbereitung des Falls der herrlichen Venezia beigetragen haben.

Zu den ältesten Festen der Markusstadt gehörte die Feier des Karnevals, die, musikalisch reich ausgeschmückt, sich bis ins 10. Jahrhundert zurückverfolgen läßt. Aber auch an andre Feste sei erinnert, so z. B. an jenes der Gründung der Stadt und der ersten Kirche Venedigs (San Giacomo in Rialto, 421). Am 25. März an das Fest San Marco, 25. April, und an das Himmelfahrtsfest, wo bereits vor 1177 die Vermählung des Dogen mit dem Meere in der Kirche San Niccoló in Lido mit einer feier-

lichen Pontifikalmesse unter Mitwirkung zwar nur weniger, aber ausgezeichneter Sänger begangen ward. Ein echt nationales Fest bildete zu Mariä Reinigung die Einsegnung venezianischer Bräute durch den Patriarchen in der im Osten der Stadt gelegenen Kirche San Pietro in Castello zur Erinnerung an jenen Tag, da im 10. Jahrhundert Triestiner Seeräuber eine große Anzahl Mädchen raubten, die ihnen jedoch von deren Verlobten wieder entrissen wurden . . . .

Es kam die Zeit der höchsten künstlerischen Blüte Venedigs. Immer enger verband sich die Musik mit allen Lebensbeziehungen. Alles atmete Freude. Nicht allein die Kunst — auch das Leben und die durch das Klima verweichlichten Sitten. Es war die Atmosphäre eines Aretin. An den Abenden der großen Kurtisane Veronica Franco glänzte ein Sebastiano del Piombo als ausgezeichneter Lautenspieler. In den Patriziergesellschaften sang und spielte Giorgione zum Entzücken aller. Im Hause Tintorettos fanden häufig musikalische Gesellschaften statt. Des Malers Tochter Marietta zeichnete sich hier besonders aus und der berühmteste Musiker jener Zeit, Giuseppe Zarlino, gehörte zu den ständigen Gästen. Vom Altan des bei San Canziano gelegenen Hauses Tizians sah man hinaus auf die vom Mondschein überflutete Lagune bis zu den am fernen Horizont lagernden Alpen. Mit schönen Frauen besetzte Gondeln glitten leise vorüber und Gesänge und Saitenspiel hallten wider . . . .

Auf den schönen Sommersitzen der Venezianer, die sich zwischen Fusina und Padua befanden, wurde eifrig musiziert. Berühmt war die Villa des Marco Contarini in Piazzola unweit Padua, deren Gartenfeste die Sensation des Tages bildeten. In den meisten Villen, in jedem Palaste beinahe befand sich eine Liebhaberbühne. Die Venezianer waren ja geborene Schauspieler. Bis in die Klöster hinein verpflanzte sich die Lust am Sein und Fabulieren. Luxus und Liederlichkeit waren hier nicht geringer als anderswo in Italien. Nur traten sie da in noch eleganterer Form auf. Die Nonnen waren meistens sehr hübsch, die Feierlichkeit der Einkleidung gewöhnlich glänzend, die musikalische Ausstattung der Kirchenfeste fast raffiniert. Oft genug ward die klösterliche Stille unterbrochen vom schrillen Klange der Trompeten und Querpfeifen und durch die Lustschreie der mit den Nonnen tanzenden Patriziersöhne.

Auf der Piazza, in der Kirche und im Theater war der Venezianer immer anzutreffen. In den Jahren 1637—1699 wurden nicht weniger als 16 Theater eröffnet, die ihren Namen meist von dem betreffenden Kirchsprengel empfingen. Goldoni, Goethe, Rousseau, Burney u. a. gaben anschauliche Berichte von den Leistungen und dem sich daselbst aufrollenden Leben und Treiben. Die italienische, speziell die venezianische Oper eroberte sich in Bälde die zivilisierte Welt. Ein Händel, Naumann, Mozart und viele andere Musiker machten hier ihre Studien. In der Zeit des größten allgemeinen Verfalls wurde Venedig noch einmal ein hoch bedeutendes musikalisches Kulturzentrum.

Alles das war einmal. Wie ein verirrtes Echo klingt die Kunde zu uns herüber von jenen glänzenden Zeiten, da die Musik in Venedig im hohen Sinne Gemeingut war und sich die Künste zu einem Gesamtkunstwerk des Lebens selbst verbanden. Von der damaligen künstlerischen Pracht hat sich nur wenig Musikalisches erhalten. Die Bilder von Carpaccio, Cima und Gentile Bellini verewigten vieles aus der klassischen Epoche und Canaletto wurde der Maler der Dekadenz. Noch blüht heute dort ein Konservatorium der Musik, noch spielt man zur Karneval- und Osterzeit im Teatro Malibran, Rossini und Fenice. Aber das sind nur Reste der alten Zeit, da die Meeresstadt den Schauplatz bildete eines ununterbrochenen Zusammenströmens der mannigfaltigsten künstlerischen Elemente; nur ein schwacher Abglanz von aller jener Herrlichkeit einstens, allein geeignet, Ahnung und Gegenwart zu verbinden und sehnsuchtsvolle Träume hervorzurufen.

---

## Von den Zielen des musikgeschichtlichen Unterrichts.

Von Prof. **Otto Schmid**-Dresden.

Man wird sich der Wahrnehmung nicht mehr verschließen können, daß die musikalische Produktivität Deutschlands an der früherer Zeiten gemessen zum mindesten in qualitativer Hinsicht im Rückgange ist. Reflexion, Spekulation und ein starkes Betonen des l'art pour l'art-Standpunkts zu Raffinement und Sensationslust führend, sind mehr als gut ist an die Stelle natürlichen künstlerischen Empfindens getreten; wie es denn der Zug der Zeit ist, die Verstandeswerte höher einzuschätzen als die des Gemüts. Man braucht gewiß noch nicht so weit zu gehen wie Victor Aubertin, der in einer eignen Schrift „Die Kunst stirbt" den Satz formuliert, daß die ganze Kunst am Ende sei und daß wir einer vollkommen kunstlosen Zukunft entgegengingen. Indessen mehr als nur ein Körnlein Wahrheit steckt darin, wenn er meint, „die Kunst stirbt an der Industrialisierung der Welt, an der Nützlichkeit, an alle dem, was wir großmäulig ‚die Errungenschaften' nennen". „Und sie stirbt daran, daß in der immer straffer angezogenen sozialen Organisation die Persönlichkeit und die Leidenschaft ausgemerzt werden, ohne die eine Kunst nicht möglich ist." Ein Bild des Schicksals, das der deutschen

Musik droht, dürfte man sich vielleicht am ehesten nach dem vormalen, das die Völker angelsächsischen Stammes darbieten. Im Zeichen der „Weltpolitik" vermag ein Volk sich nicht mehr für den alten deutschen Idealismus zu begeistern, der in des Herzens heiligstille Räume flüchtete und das Schöne nur im Gesang suchte. Bei uns, sagt nüchtern der Engländer oder Amerikaner, entschließt sich jemand nur im Ausnahmefall, wenn ihn seine Begabung mit unwiderstehlichem Drang dazu zwingt, die Kunst als Beruf zu betreiben. „Hier", „fügt im besonderen der Amerikaner von seiner Heimat noch hinzu, ist alles so materiell, auch die Kunst hier in viel höherem Grade Geschäft als in der alten Welt." Hand aufs Herz, treibt nicht alles im deutschen Reiche ähnlichen Verhältnissen und Anschauungen zu, und möchte man sich wirklich die Zeiten politischer Resignation zurückwünschen? Die Zeiten änderten sich; das deutsche Reich kämpft um seine Weltmachtstellung und Seegeltung. Verhängnisvoll könnte es werden, aus des Lebens Drang fliehen zu wollen und zurückzukehren zum Standpunkt des Volkes der „Denker und Dichter"? Aber ist deshalb wiederum ein hoffnungsloser Pessimismus in artibus et literis angezeigt? Gewiß nicht. Das überreiche Erbe einer großen künstlerischen Vergangenheit läßt uns auf lange Zeit die Stellung einer bevorzugten Nation einnehmen. Sonderlich gerade in der Musik. Und überdies will es noch ein gütiges Geschick, daß zum Bereiche der deutschen Musikkultur von altersher auch die Länder des österreichischen Kaiserstaats und der heiligen Stefanskrone gehören, und daß diese noch auf lange Zeit hinaus in ihren ethnographischen, sozialen und politischen Verhältnissen andre Voraussetzungen bieten und also auch als Musiknährboden mit dem des Reiches nicht in Vergleich zu stellen sind. Immerhin aber soviel steht fest, daß man in dem letzteren bereits den ererbten reichen Besitz mehr unter materiellen Gesichtspunkten nutzbringend zu machen, d. h. also zu „industrialisieren" beginnt und daß mannigfaltige Bestrebungen — gegen die an sich sicherlich nichts einzuwenden ist! — dahinzielen, den Musikerberuf aus einem freien, zu einem „organisierten" zu machen. Hand in Hand damit gehen die Anstrengungen, die Musik gewissermaßen zur Wissenschaft zu erheben und ihr Studium wissenschaftlich zu betreiben, wodurch allein schon eine Erweiterung des Lernstoffs eintritt, deren Gefahren nicht zu übersehen sind. Auf sie wies einmal der berühmte Bildhauer Rodin hin, der vom Standpunkte des bildenden Künstlers aus ein erschreckendes Zurückgehen der Beherrschung des Handwerksmäßigen feststellte, das doch die Voraussetzung jeder Kunstbetätigung — Kunst ist nicht Wissenschaft! — sei. Andererseits geht aber wieder ein Zug durch unsere Zeit, die Kunst immer weiteren Kreisen sozusagen als „Genußmittel" zugänglich zu machen. Von dem Standpunkt der Volksbildung aus ist diese Bewegung zweifellos nur gut zu heißen. Eine Förderung des Interesses für Musik und wohl gar der Liebe zu ihr bedeutet das Streben, gute Geister in unser Volksleben hineinzutragen; denn die Tonkunst ist mehr wie jede andre Gemütskunst und um deswillen besonders geeignet, zu wecken „der dunklen Gefühle Gewalt" und dem Überwiegen des Verstandesmäßigen ein Paroli zu bieten. Indessen auch hier droht wieder eine Gefahr; denn mit dem bloßen „Genießen" ist es nicht getan, wenn der Genuß zu einem Bildungsfaktor werden soll. Die Voraussetzung wahren Genießens ist das Verstehen, und eine der wichtigsten Aufgaben wird in diesem Falle dem Musikgeschichts-Unterricht zufallen. Es ist nun aber auch eine nicht zu verschweigende Tatsache, daß selbst die Mehrzahl der ausübenden Musiker erschreckend rückständig in bezug auf jenes Wissen von ihrer Kunst ist, das man als zur „allgemeinen Bildung" gehörig betrachtet sehen möchte. Und da fällt denn nun zweifellos ein überwiegender Teil der Schuld dem Musikgeschichts-Unterricht zur Last. Gerade an unsern musikalischen Bildungsanstalten müßte er unter größeren allgemeineren Gesichtspunkten gehalten werden als es oft der Fall ist. Hier, wo die Ausbildung zu Berufszwecken oder zum Zwecke eigner künstlerischer Befriedigung erfolgt, ist es viel weniger angezeigt, die Musikgeschichte als „Geschichtswissenschaft" zu dozieren, — das ist Sache des Universitätsunterrichts! — als in ihr die kunst- und kulturgeschichtlichen Momente zu betonen. In der Musik einen Kulturfaktor erkennen zu lassen, ist die vornehmste Aufgabe. Von selbst ergibt es sich daraus, daß ihre Geschichte im Zusammenhang mit der politischen und der Kulturgeschichte zu behandeln ist, daß also auch die großen Bewegungen des Geisteslebens der Völker und ihre Ausstrahlungen in das Reich der bildenden Kunst und der Literatur in den Kreis der Betrachtungen zu ziehen sind. Nur auf diesem Wege ist es möglich, die Wandlungen dessen, was wir Stil nennen und die Entstehung und Entwicklung der musikalischen Formen zu zeigen und zu erklären. Daraus resultiert aber von selbst eine Einwirkung auf die Bildung des Geschmacks und Verständnisses und damit wieder eine Erziehung zu einer nach Möglichkeit objektiven und damitumfassenden Würdigung der Kunst in ihren wechselnden Erscheinungsformen. Das aber dürfte für Berufsmusiker gleicherweise wie für Musikliebhaber ein erstrebenswertes Ziel sein. Seine Erreichung gewährt jenen eine höhere innere Befriedigung in seiner Tätigkeit, diesem verbürgt sie ein reines, ungetrübtes vielseitiges Genießen in der Kunst.

# Lose Blätter.

## Rudolph Fiege †.

Am Mittwoch den 21. August starb in Berlin Professor Dr. *Rudolph Fiege* im Alter von 82 Jahren. Es gibt wohl keine Nummer der Blätter für Haus- und Kirchenmusik, in der nicht eine Abhandlung oder ein Bericht über das Berliner Musikleben aus der Feder Fieges stände. Seine einfache, ungekünstelte, dabei anregende Darstellungsweise, sein klares Urteil, seine mafsvolle Anwendung des Superlativs sowohl nach der Seite des Guten als des Minderwertigen verschafften ihm zahreiche Freunde unter den Lesern der „Blätter". Rudolph Fiege war (nach der Nordd. Allgem. Zeitung) 1830 in Paderborn geboren. Als Schulknabe sang er im Kirchenchor mit, als Gymnasiast nahm er Violin- und Klavierunterricht, ging später ins höhere Lehrfach über und wurde Lehrer an der Königl. Realschule in Berlin, die jetzt vom Kaiser — der dazu durch einen Vortrag Fieges angeregt wurde — die Bezeichnung Kaiser Wilhelms-Real-Gymnasium erhalten hat. Als Mitglied der Singakademie und des Domchors lernte Fiege die alten Meister — namentlich Bach — gründlich kennen und schätzen, gehörte aber auch zu den ersten, die die Gröfse Wagners erkannten und für den Meister eintraten. Er lernte Wagner persönlich kennen und besuchte ihn mehrmals in Bayreuth. Bis an sein Lebensende blieb er eifriger Wagnerianer, was ihn aber nicht verhinderte, sich über die Wichtigtuerei mancher Persönlichkeit im Gefolge Cosimas zu ärgern.

Fiege war ein kerndeutscher Mann. Als solcher wollte er auch Reinheit der deutschen Sprache. In seinen Privatbriefen an den Herausgeber — die für diesen ein köstlicher Besitz sind — ist er oft gegen die Fremdwörter zu Felde gezogen. Noch vor kurzem schrieb er: „Was fällt denn dem sonst so vornehm schreibenden Professor X. ein, dafs er in einem Aufsatz drei französische Wörter gebraucht?" Uns allen, die wir in den Blättern für Haus- und Kirchenmusik weiter schreiben, soll dieser Satz Fieges, dessen Tadel hier allerdings in ein gröfseres Lob eingehüllt ist, ein Ansporn sein, für Deutsche deutsch zu schreiben und jeden fremden Flicken, auch wenn er sich noch so gelehrt ausnimmt, zu vermeiden.

Ehre dem deutschen Manne übers Grab hinaus.

E. R.

## Johanna Senfter.

Von Wilibald Nagel-Darmstadt.

Unfern von der sagenberühmten Lutherstadt Worms findet man das herrlichen Weines und seines grünen Rheinstromes frohe Städtchen Oppenheim, das der durchschnittliche Rheinfahrer nicht kennt: liegt es doch aufserhalb der Grenzen, die allein zu durchmessen der für seine Pflicht hält, den sein Weg an Deutschlands immer noch schönsten Strom führt, „immer noch", weil die moderne Zivilisation mit Gewalt dabei ist, der alten Kultur der Pfaffengasse Zeichen unserer Zeit entgegenzustellen, Fabrikanlagen, Hotels und andere Unternehmungen, die über kurz oder lang mit dem letzten Bestehen romantischer Weltabgeschiedenheit aufgeräumt haben werden.

Trotzdem also Oppenheim nicht auf dem landesüblichen Plane einer Rheinreise zu stehen pflegt, empfehle ich den Besuch des Städtleins sehr: der Rhein rauscht in wilder Hast vorüber, von den Höhen grüfsen alte Bauten ins lachende Tal, und im hübschen alten Neste selbst haust ein trinkfestes, bewegliches und frisches Geschlecht, dem rheinische Derbheit, Offenheit und Sinnenfreudigkeit nicht abgeht.

Es ist mir, so lange ich *Johanna Senfter* kenne, immer wie ein Rätsel erschienen, dafs sie Rheinländerin ist; ihre ganze künstlerische Art zeigt nach dem Norden; das leichtlebige, sinnfällige, weltfrohe fehlt ihrem Wesen. So ähnlich wie bei *Reger*, dessen Kunst zwar das humoristische Element keineswegs fremd ist, der aber in den Hauptlinien seiner künstlerischen Erscheinung durch Charakterzüge zu bestimmen ist, die wir gewohnheitsmäfsig nordischer oder mitteldeutscher, nicht aber südlicher Eigenart zuschreiben und dessen Musik von allem dem, das wir leicht und froh, heiter und sinnlich nennen, fast frei ist. Ob die Familie Senfter in Oppenheim seit Urzeiten eingesessen ist, weifs ich nicht.

Im Jahre 1880 wurde Johanna Senfter in Oppenheim geboren. Sie begann mit 3 Jahren, Klavier zu spielen und zeichnete schon nach 2 weiteren Jahren ihre ersten kompositorischen Versuche auf. Ein beglückendes Spiel, mehr war die Musik nicht für das Kind, bis es sein 14. Lebensjahr erreichte. Aber in der durch die Kunst geweihten Atmosphäre des elterlichen Hauses wuchsen ihm Wünsche, die nach höheren Zielen strebten. So gings nach Frankfurt aufs Konservatorium. Die allgemeine Ausbildung gestattete zunächst nur die Pflege des Klavierspiels, als aber die Schultage vorbei waren, begann ernste Arbeit bei *Rebner*, dem trefflichen Geiger, bei *Friedberg*, dem vorzüglichen Pianisten, und bei dem bewährten Theoretiker *Iwan Knorr*. Stille Tage in Oppenheim folgten. Auch unruhige und sorgenschwere. Mangelhafte Gesundheit machte ernste Arbeit unmöglich. Da wurde *Max Regers* Name in weiteren Kreisen bekannt, und 1908 reifte in Johanna Senfter der Entschlufs, den gefeierten Meister, zu dem sie in grofser Verehrung emporsah, aufzusuchen. Nur für kurze Zeit ward sie seine Privatschülerin, dann drang der Lehrer darauf, die junge Dame möge ins Leipziger Konservatorium eintreten, als Schülerin seiner Theorie- resp. Kompositionsklasse. Reger bezeugte damals die aufserordentlichen Fortschritte, die die Kunstjüngerin gemacht habe, die es zu einer „Pflicht der Notwendigkeit" machten, „die Ausbildung ganz zu vollenden". Wie sehr er mit der Arbeit, die Fräulein Senfter in der Zeit bis zum August 1909 leistete, zufrieden war, weist das von *Reger* unterzeichnete Abgangszeugnis, das Johanna Senfter „aufserordentliche Begabung für die Komposition", „grofsen Fleifs" und „überraschend gute Resultate" nachrühmt, ein Zeugnis, das durch die Zuerteilung von $^2/_3$ des A. Nikisch-Stipendiums (ein Drittel ging an Herrn *Rüdinger*) als Prämie für die im Konservatorium während des Studienjahres 1908/9 gelieferten besten Kompositionsarbeiten bekräftigt wurde.

Seither lebt Fräulein Senfter wieder in Oppenheim in ländlicher Stille. Ein Verwandter von ihr brachte mir eines Tages ihre Arbeiten. Seither habe ich lebhaftes Interesse für ihr Schaffen gewonnen und mit diesen Zeilen auf die Dame hinzuweisen, deren ursprüngliche Begabung für die Tonkunst ebenso grofs ist wie ihr künstlerischer Ernst und ihr Können, erscheint mir eine angenehme Pflicht.

Fräulein Senfter ist erst in einigen Konzerten an die Öffentlichkeit getreten, war zweimal in Berlin, je einmal in Frankfurt und Darmstadt. Bedeutende Musiker haben zugesagt, ihre Werke an die Öffentlichkeit zu bringen. Ob sie ihr Wort halten werden? Solch eminent altruistische Naturen, wie deren *Liszt* eine war, sind selten, und ehe jemand nicht Sensation macht, wird heute nur selten „in" ihm „gemacht".

Als Johanna Senfter zum ersten Male in die Welt zog, ihre Schöpfungen vorzuführen, begegnete ihr die Kritik so, wie man das gewohnt ist. Die die Weisheit in Erbpacht haben und über ihre Ausbildung nichts wufsten, nannten ihre Schöpfungen mit üblen Beiworten. Ernste Musiker gewannen nach ihren grofsen Duo-Sonaten Anteil an der Kunstgenossin, wie *Arnold Mendelssohn*, der, wie ich selbst, ihre Lieder im wesentlichen ablehnte. Die wenigen Kritiker, die Fräulein Senfters Werke geringschätzig abtaten, handelten offenbar unter der Suggestivkraft der Anschauung, dafs frauenzimmerliche Kompositionen a priori zu verwerfen seien; denn in der Hauptsache hat die Kritik anerkannt, dafs wir in der Dame ein bedeutendes Talent zu sehen haben, eine Künstlerin, die Eigenes zu geben, die wohl von Reger (die Harmonik) und namentlich von Brahms die Art zu komponieren gelernt hat, aber keine blofse Nachahmerin ist. Was mich an ihrem Schaffen überaus wohltuend berührt, ist die Gesundheit und Tiefe, der Ernst und die Ehrlichkeit ihres Empfindens, das nichts gemachtes kennt und nicht mit erborgten Floskeln paradiert; der fein entwickelte Formsinn, dem man dies Epitheton geben darf, auch wenn die überreich strömenden musikalischen Mittel da und dort die Form gewaltig dehnen. Diesen Mangel wird Fräulein Senfter wohl bald behoben haben; die wundervolle Violoncello-Klavier-Sonate z. B. zeigt die bedeutenden Fortschritte gegenüber der Violin-Sonate in Gdur, dem einzigen bisher gedruckten Werke der Komponistin. Und weiter freut mich, dafs Fräulein Senfter niemals leeres Stroh drischt, dafs sie scharf geprägte Gedanken besitzt, die sie zu entwickeln versteht, dafs sie Gefühl für Rhythmik hat und meisterhaftes in satztechnischer Weise, auch immer den verwendeten Instrumenten Geziemendes schreibt. Ihre ganze Art als Instrumentalkomponistin ist bezeichnet durch eine grofse Energie der Haltung, durch pathetischen Ernst (ihre Adagio-Sätze haben durchaus eigenartige Physiognomie), dem sich spontan auftretende Leidenschaftlichkeit und auch wohl ein harter, trotziger Zug einen. Nichts feminines in ihr, ein bewufstes, kraftvolles Ringen nach hohen Zielen. Möge ihr vergönnt sein, sie zu erreichen!

Ich füge eine Liste der bisherigen Schöpfungen Johanna Senfters bei, dessen Lektüre wenigstens die Richtung erkennen läfst, in der sich ihr Wirken bewegt.

6 leichte Kinderstücke für Klavier. 7 kleine Walzer für Klavier 4händig. Suite in 5 Sätzen für Orchester (kam im Palmengarten zu Frankfurt unter Kämpfert einmal zur Aufführung). Konzert für Violine mit Orchesterbegleitung. Kantate für Chor, Soli und großes Orchester. Klavierquintett. Streichquartett. Violinsonate. Urischima Tara (Japanisches Märchen) für gemischten Chor, Soli und Orchester. Trio für Klavier, Violine und Violoncello. Variationen über ein eigenes Thema für großes Orchester. Quartett für Klavier, Violine, Viola und Violoncello. Sonate für Violoncello und Klavier. Die Nonne nach Uhland für Frauenchor, Altsolo und Orchester. 3 Hefte Lieder. 1 Heft Klaviersolostücke. Violinsolostücke. Fantasie und Passacaglia für 2 Klaviere 4händig. Fugen und Passacaglia für Klavier 2händig.

## August Klughardt.

(Zu seinem 10jährigen Todestage.)

Von Max Puttmann, Leipzig.

Der 3. August ist der 10jährige Todestag *August Klughardts*, eines würdigen Dieners seiner Kunst, der sich auch als Mensch der Achtung und Wertschätzung aller zu erfreuen hatte; seinem Gedächtnis seien die nachstehenden Zeilen gewidmet.

August Klughardt wurde am 30. November 1847 zu Köthen im Anhaltischen als der Sohn eines Registrators beim herzoglichen Konsistorium geboren. Der Knabe besuchte das Gymnasium seiner Vaterstadt und später das zu Dessau, wohin der Vater als Regierungsregistrator versetzt wurde. Die schon in Köthen zum Durchbruch gekommene Neigung des Knaben zur Musik fand in Dessau neue Nahrung. Denn die anhaltische Residenz erfreut sich von jeher nicht mit Unrecht des Rufes einer ausgezeichneten Musikstadt, wie solches u. a. auch aus einer, aus Anlafs der Feier des 700jährigen Bestehens des Staates der Öffentlichkeit unlängst zugänglich gemachten Sammlung interessanter musikgeschichtlicher Dokumente hervorgeht. Klughardt genofs den Klavierunterricht des Hofkapellmeisters Eduard Thiele und den Theorieunterricht des Musikdirektors Ferd. Diedicke, der später, von 1882—1893 und dann wieder von 1895 ab als Geh. Intendanzrat das Dessauer Theater leitete. Mit 16 Jahren trat Klughardt zum ersten Male als Pianist öffentlich auf und brachte in einem Hofkonzert Mendelssohns G moll-Konzert zu Gehör. Auch die ersten Kompositionen entstanden bald, und ein kleiner musikalischer Zirkel gab ihm Gelegenheit, sich als Dirigent zu versuchen. Nach Absolvierung des Gymnasiums ging Klughardt nach Dresden und wurde hier Schüler des aus der Schule Liszts hervorgegangenen Pianisten Adolf Blassmann sowie des bekannten Theoretikers Adolf Reichel, deren Unterricht er noch ein Jahr lang genofs.

Ausgerüstet mit einer gediegenen musikalischen Bildung, erhielt Klughardt in dem jugendlichen Alter von 19 Jahren seine erste Anstellung und zwar am Stadttheater in Posen, dessen Direktor ihn dem Personal mit den Worten vorstellte: „Mein Kapellmeister hat zwar noch keinen Bart, aber er hat Haare auf den Zähnen". Klughardt bewährte sich in jeder Beziehung, und so konnte er denn auch sein Ziel bald höher stecken. Schon im folgenden Jahre finden wir ihn in Lübeck, und dann wurde er als Hofkapellmeister nach Weimar berufen. Der Aufenthalt in der Hochburg der neudeutschen Richtung wurde für Klughardt von höchster Bedeutung. Es war vor allen anderen Liszt, der einen grofsen Einflufs auf den jungen Kapellmeister und Komponisten gewann, und durch den dieser auch in den Bann der Wagnerschen Wunderwelt gezogen wurde, aus dem er sich dann nie wieder ganz befreien konnte. In Weimar entstanden u. a. Klughardts erste Oper „Mirjam" und die Leonoren-Sinfonie (nach Bürger), die Klughardt seinem grofsen Vorbilde Wagner widmete. Wagner war von dem Werke sehr befriedigt und äufserte zu dem beglückten Komponisten: „Nach dem Durchlesen Ihrer Sinfonie mufs ich Ihnen offen bekennen, dafs ich Sie für einen ausgezeichnet begabten Menschen halte; es ist keine Kleinigkeit, eine solche Partitur in die Welt zu setzen".

Im Jahre 1873 wurde Klughardt als Hofkapellmeister nach Neustrelitz berufen, und so viele Bande ihn auch an Weimar fesselten, so leistete er der Vorteile wegen, mit

denen die Stellung in Neustrelitz verbunden war, dem ehrenvollen Rufe doch Folge. Er fand in Neustrelitz eine von seinem Vorgänger R. Zizold gut geschulte Kapelle vor, mit der er bald die besten künstlerischen Erfolge erzielte, und nach einer Aufführung seiner Leonoren-Sinfonie und der ebenfalls in Weimar entstandenen Ouvertüre „Im Frühling" schreibt Klughardt: „Entzückt bin ich über die Tatkraft, welche das Orchester bewährte". Das Bühnenensemble stand in seinen Leistungen der Hofkapelle ein wenig nach. Zudem war der Direktor Picker ein Mann, der sich zwar bestrebte, der Kunst in würdiger Weise zu dienen, aber dabei doch ziemlich nüchtern veranlagt war und wenig Initiative besafs. Die Leistungen der Kapelle mufsten Klughardt daher für manche Enttäuschung, die er in der Oper erlebte, entschädigen, und aufserdem war es seine schöpferische Muse, die stets treu ihm zur Seite blieb. Es entstand in Neustrelitz eine ganze Reihe gröfserer und kleinerer Werke: Die beiden Opern „Iwein" und „Gudrun", von denen die erste unter dem Unstern zu leiden hatte, dafs ihre Uraufführung infolge Krankheiten und Todesfälle unter den Mitwirkenden immer und immer wieder hinausgeschoben werden mufste; die grofse F moll-Sinfonie, die den künstlerischen Niederschlag der im Jahre 1876 in Bayreuth gewonnenen Eindrücke bildet; die lebensfrische D dur-Sinfonie, usw.

Klughardt, der stets in engster Fühlung mit Dessau geblieben war und u. a. daselbst auch die D dur-Sinfonie und „Gudrun" unter grofsem Beifall zur Aufführung gebracht hatte, folgte im Frühjahr 1883, nachdem er die letzten zwei Jahre in Neustrelitz auch als Theaterdirektor fungiert hatte, einem Rufe seines Landesherrn als Kapellmeister nach dorthin. Wie also Friedrich Schneider in seinem Schüler Thiele einen Nachfolger gefunden hatte, so folgte nunmehr wieder ein Schüler Thieles diesem im Amte. Klughardt fand in Dessau alle Vorbedingungen zu einer erspriefslichen Tätigkeit gegeben. In erster Linie nahm er sich natürlich der Werke des Bayreuther Meisters an und brachte wiederholt den ganzen Nibelungenring zur Aufführung. Die Konzerte der Hofkapelle gewannen unter seiner Leitung erhöhte Anziehungskraft, und die Pflege der Kammermusik erfuhr insofern eine wesentliche Erweiterung, als Klughardt mit den Mitgliedern der Hofkapelle auch aufserhalb Dessaus Kammermusikabende veranstaltete. In Dessau entstanden auch Klughardts gröfste und reifste Werke, zu denen in erster Linie die beiden Oratorien „Judith" und „Die Zerstörung Jerusalems" zu zählen sind; ihnen schliefsen sich die Oper „Die Hochzeit des Mönchs" und an kleineren Werken u. a. das reizende Märchenspiel für Frauenchor, Soli, Klavier und Deklamation, „Die Bremer Stadtmusikanten", an.

Dieser segensreichen Tätigkeit, zu der sich auch noch die Leitung der von Schneider gegründeten Singakademie gesellte, sollte der Tod ein nur allzu frühes Ziel setzen. Schon im Jahre 1902 machten sich bei Klughardt die Anzeichen eines Herzleidens bemerkbar. Ein längerer Aufenthalt in Wiesbaden im Dezember des genannten Jahres brachte nur eine vorübergehende Besserung, so dafs er auf seine wieder aufgenommene Tätigkeit an der Oper bald ganz verzichten mufste. Wie einst Friedrich Schneider, so nahm auch Klughardt mit einer Aufführung von Beethovens „Fidelio" für immer von der Bühne Abschied. Sein Zustand verschlimmerte sich mehr und mehr, und auch ein längerer Aufenthalt in Bad Nauheim konnte die Katastrophe wohl aufhalten aber nicht abwenden: am 3. August 1902 ging August Klughardt ein in das Reich der ewigen Harmonien.

„Klughardt", sagt Riemann, „ist ein Komponist mit eigenem Rückgrat, er steht seiner Richtung nach auf klassischem Boden, doch ohne sich neueren Einflüssen zu verschliefsen." Ich habe schon darauf hingewiesen, welches diese Einflüsse sind, die sich in dem Schaffen Klughardts in erster Linie erkennen lassen und die ihn auch bewogen, sich mit aller Energie der Opernkomposition zu widmen. Aber trotz ihrer gediegenen und auch teilweise wirkungsvollsten dramatischen Musik hat sich keins seiner Bühnenwerke auf dem Repertoire erhalten können. Was einem dauernden Erfolg seiner Bühnenwerke im Wege stand, das waren, wie bei den meisten der nach Wagner entstandenen Bühnenwerke, neben der Musik die Texte, welche ebenso wie jene vergebens versuchten, ihrem grofsen Vorbilde nahe zu kommen. Nach der ganzen Veranlagung Klughardts konnte dieser daher nur in derjenigen Kunstgattung das Höchste leisten, in der er seiner dramatischen Neigung treu bleiben konnte, ohne aber gleichzeitig textlich oder musikalisch in eine Abhängigkeit von dem Bayreuther Meister zu geraten: im Oratorium. Und so hat er uns denn auch in seinen beiden Werken dieser Gattung, in „Die Zerstörung Jerusalems" und „Judith", zwei Werke geschenkt, die zu dem Besten gehören, was die Zeit nach Mendelssohn aufzuweisen hat. Was für wuchtige Klänge empfangen uns am Eingang der „Zerstörung" (Verlag Carl Giessel jun., Bayreuth), und welch dramatisches Leben atmen u. a. die Chöre des jüdischen Volkes, wozu dann die wunderlieblichen Engelgesänge in einen wirkungsvollen Kontrast treten. Und in der „Judith" (Verlag von Gebr. Hug & Co., Leipzig) ist es neben dem farbenschillernden Orchester und den polyphon gehaltenen Chören nicht zuletzt die scharfe Charakterisierung der Judith und des Holofernes, die diesem Werke seinen hohen Wert verleiht. Mögen unsere Chordirigenten nicht achtlos an diesen Werken vorübergehen. Eine Aufführung derselben wird sich sicher lohnen, ebenso wie die der Märchenspiele „Aschenputtel" und „Die Bremer Stadtmusikanten" und die der „Heiligen Nacht". Auch die a cappella-Sachen Klughardts verdienen es, gesungen und gehört zu werden; und unter seinen zahlreichen Werken für Männerchor seien hier nur als die bekanntesten der „Pilgergesang der Kreuzfahrer" und „Kam'rad komm" genannt, denen sich noch die „Trinkmette" anschliefsen mag. Klughardt hat sich auf allen Gebieten musikalischen Schaffens betätigt; es würde jedoch zu weit führen, hier auch noch auf seine zahlreichen Orchester- und Kammermusikwerke, seine Lieder und seine Werke für einzelne Instrumente einzugehen.

Was Klughardts Gröfse ausmacht, das sind die Lauterkeit und die Wahrhaftigkeit seines Charakters als Mensch wie als Künstler, sagt sein Biograph L. Gerlach am Schlusse seines Buches, und deshalb: Ehre seinem Andenken!

---

## XVI. Jahresversammlung des evangelischen Kirchengesangvereins für Westfalen am 23. und 24. Juni in Bielefeld.

Von Paul Teichfischer in Bielefeld.

Die diesjährige Tagung nahm einen schönen Verlauf. Sie stand im Zeichen *Bachs*. Im Festgottesdienste in

der Altstädter Kirche erklangen nur Bachsche Tonsätze (Das kl. Gloria und die Choräle: Komm, heiliger Geist, Herre Gott —, Aus tiefer Not —, Sei Lob und Ehr' — und Sollt' ich meinen Gott nicht singen?) — ausgeführt von den dem Provinzialverbande angeschlossenen Vereinen für kirchliche Musik Bielefeld und Gadderbaum und dem Pauluskirchenchor (Leitung: die Organisten K. Meyer und A. Kornfeld), und zwar zumeist im Wechselgesang zwischen Chor und Gemeinde. Der verdiente Vorsitzende D. Dr. Nelle, Hamm, ist bekanntlich ein eifriger Vorkämpfer gedachter Art, den Gemeindegesang zu verjüngen und zu beleben. Vor dem Hauptliede präludierte ich *Bach*, zum Eingang Karg-Elert; als Postludium standen Bearbeitungen der Melodie des Hauptliedes: Sei Lob und Ehr' — von Reger, Karl Hasse und P. Claufsnitzer auf dem Programm. Die Festpredigt P. Kaehlers, der als Vorsitzender des Pauluskirchenchors seine Liebe zur m. s. tatkräftig erweist, war zündend und von aufrichtiger Begeisterung für die edle Sache getragen. Auch P. Lappe's Liturgie war auf einen warmen, festlichen Ton gestimmt. — Der Abend wurde mit den 4 Bachkantaten ausgefüllt: 1. Ich bin ein guter Hirt —, 2. Lobet Gott in seinen Reichen! —, 3. Siehe, ich will viel Fischer aussenden —, 4. Erschallet, ihr Lieder! — An der Orgel: Prof. K. Straube, Leipzig; Sopran: Marg. Viering, Alt: Theod. Bandel, Tenor: Georg Funk, Bafs: Dr. H. J. Moser, sämtlich aus Berlin. Chor: Verein für kirchliche Musik. Da ich leitete, darf ich nicht kritisieren, am wenigsten die Chorleistungen. Ohne meinen Chor und mich beräuchern zu wollen, darf ich aber freudig (ohne Unbescheidenheit) sagen, dafs sein und mein Tun von fachmännischer Seite warme Anerkennung fand. Von den Solisten gebührt die Palme der vorzüglichen Altistin, die besonders die Arie: „Ach bleibe doch" (aus dem Himmelfahrts-Oratorium) mit tiefer Verinnerlichung sang, nein: plastisch zur inbrünstigen Bitte gestaltete. Der Kgl. Domsänger G. Funk, der in letzter Stunde hilfbereit für einen plötzlich heiser gewordenen Kollegen einsprang (er sang in der Hauptprobe prima vista), führte seinen Part prächtig, echt bachisch durch. Sein Vortrag hat an Tiefe und Wärme gegen früher erheblich gewonnen. — Die übrigen Solisten müssen mit Bach noch vertrauter werden. Die Instrumentalsolisten liefsen mir auch Wünsche offen. — In der Hauptversammlung am 24. Juni, der auch Vertreter der Nachbarverbände Niedersachsen (Superintendent Dr. Rothert, Nienburg a. W.) und Rheinland (P. J. Plath, Essen) anwohnten, erstattete der Vorsitzende D. Dr. *Nelle* den umfangreichen, interessanten Jahresbericht. Die Polyrhythmik, d. i. im weitesten Sinne, macht hierzulande stetige Fortschritte. Die herrlichen, auf „roter Erde" entstandenen Nicolai-Lieder (Morgenstern- und Wächterlied), die der Stadt Unna, [1]) wo einst Philipp Nicolai als Pastor wirkte, als Jubiläumsgabe dargeboten werden, sind nun auch den Kirchenchören zugänglich gemacht in prächtigen 2-, 3-, 4- und 5 stimmigen Tonsätzen von M. Praetorius und Konrad Matthaei. (?) — Mein Vortrag über: „Die Entwickelung des Choralvorspiels, mit besonderer Berücksichtigung J. S. Bachs und der Meister der neuesten Zeit" — wurde beifällig aufgenommen. Als Illustration des Vortrags folgte ein Orgelkonzert mit Meister *Straube* an unsrer herrlichen „Königin". Auch in diesen unvergefslichen Weihestunden stand Bach mit 10 Nummern (8 Choralbearbeitungen und 2 Gesängen) im Mittelpunkte des Interesses wie der Vortragsfolge. Die „Alten" S. Scheidt, J. N. Hanff, G. Böhm, J. Pachelbel, J. G. Walther und D. Buxtehude „präambulierten" dem „gewaltigen Thomaskantor"; Max Regers kühne und grandiose Fantasie über: „Halleluja! Gott zu loben, bleibe meiner Seelen Freud'" — bildete den glänzenden und würdigen Schlufsakkord unsrer schönen Festtage. Stimmungsvoll verlief die Nachfeier im nahen, waldumrauschten Bethel. Die Elendesten unter den Menschenkindern sangen, von P. J. Kuhlo liebevoll geführt: „Wenn der Herr die Gefangenen Zions erlösen wird." Der Genannte, ein vortrefflicher Bläser, spendete einige Flügelhornsoli. In der Waldkirche lauschten wir edlen Volksweisen des tüchtig geschulten Posaunenchors. Dann standen wir am Grabe des „nordischen Pestalozzi", des „Vaters Bodelschwingh", in dessen unvergleichlicher Schöpfung auch die heilige Tonkunst eifrige Pflege findet als Trösterin und Freundin der „Mühseligen und Beladenen". — Die nächstjährige Tagung wird in Dortmund stattfinden.

[1]) Zur 300jährigen Gedächtnisfeier der 1. „Märkischen" Generalsynode (2. und 3. Okt. d. J.).

# Monatliche Rundschau.

**Berlin**, 10. August. Ganz konzertlos ist die sonst doch musikfreie Sommerzeit nicht verlaufen. Von den fremden Männergesangvereinen, die sich während derselben hören liefsen, kam indes keiner dem Prager Lehrer-Gesangverein gleich, der uns in den letzten Tagen des Dezember besuchte, da er eigenartige — fast ausschliefslich tschechische — Lieder in nahezu musterhafter Weise vortrug. Die schwedischen Studenten aus Upsala, die sich „Orpheus Söhne" nannten, im Juni hier konzertierten, und von denen schon berichtet wurde, standen zwar ihren landsmännischen Kommilitonen, die im Jahre 1898 in Berlin sangen, nicht nur in der Erscheinung nach, indem sie nicht durchgehends so stattlich und blond waren, wie jene, sie erreichten sie auch in den Gesangsleistungen nicht, übertrafen darin indes ihre Nachfolger, von denen ich jetzt zu sprechen habe. — Zuerst kam der Brooklyner Sängerbund, der über 54 Stimmen verfügte und von *Fred. Albeke* geleitet wurde. Dieser Chormeister hatte die Gesänge gut einstudiert, verfuhr aber beim Leiten derselben allzu zaghaft. Er liefs sich, was wir nicht gewohnt sind, den Chor nach ein paar Klavierakkorden einstimmen und dirigierte dann ohne das rechte Feuer. Das trug dazu bei, dafs die Zeitmafse oft zu frei waren und man selten ein Singen „aus frischer Kehle und freier Brust" hörte, wie es dem Männergesange so wohl ansteht. Es herrscht, wie das auch bei den gleich zu erwähnenden Vorträgen eines andern Vereins hervortrat, bei vielen Liedertafeln eine Neigung zur Sentimentalität und das Bestreben, durch Pianogesang zu wirken. Der macht aber auf die Dauer keinen angenehmen Eindruck. Der Stimmklang des Brooklyner Chors war weich und edel, die Intonation auch rein, solange er sich nicht in schwierigeren harmonischen Fortschreitungen zu bewegen

brauchte, doch um die Textbehandlung stand es nicht gut. Und unter den Liedern waren zu viel unbedeutende. Es gab da auch wieder unerfreuliche Proben von musikalischen Ver- und Zerarbeitungen deutscher Kompositionen, wie sie uns schon wiederholt von Amerikanern hier geboten wurden. So z. B. die des Volksliedes: „In einem kühlen Grunde", in das ein Doppelquartett eingefügt ist. — Hatte man nun auch keinen grofsen Genufs an der Musikdarbietung selbst, so freute man sich doch, zu sehen, wie sehr unsre Landsleute auch jenseits des Ozeans das deutsche Lied lieben und pflegen. — Dann erschien die Revaler Liedertafel. Ihr Chormeister *Konstantin Türnpu* konnte seinen Stab nur über 30 Sänger schwingen. Das tat er aber mit grofsem Eifer und mit gutem Erfolge. Das Material der Stimmen war bei diesen Sängern nicht so gut, wie bei denen aus Brooklyn, aber auf die Aussprache hatte man mehr Sorgfalt verwandt, und hier gab es auch die dort vermifsten kräftigen Bässe. Der Vortrag der Gesänge war ein wenig hausbacken, und der fistulierende Tenor machte sich gelegentlich bemerklich. Gern hätte man hier mehr Nationales gehört, was man ja von den Deutschamerikanern nicht erwarten konnte. Gern würde man dafür den Sängern die Lieder erlassen haben, die sich überhaupt für einen Männerchor nicht eignen, wie: „Horch, am Tore klopft Sandmännchen an" oder: „Lise, kleine Lise, tu 's Beinchen herein!" Es schien, als mache dergleichen den Vortragenden selbst keine Freude, denn sie sangen es nicht gut. Aber ganz waren sie bei der Sache, als sie das prächtige alte Hamburger Volkslied: „Jan Hinnerk up de Lammerstraat' vortrugen. Fürs Humoristische zeigte der Chor eine besondere Begabung. Das möge er besonders pflegen, aber daneben nicht vergessen, den Tonklang zu veredeln! — Beide Konzerte waren, sieht man von Landsleuten und persönlichen Freunden der Sänger ab, nur schwach besucht. Freilich befanden wir uns im Juli, und es war heifs. Doch Blumen und Kränze gab es in Fülle, Beifall aber im Übermafs und in einer zuweilen fast beängstigenden Weise, wenn geschrien und getrampelt wurde. — Endlich ist noch vom Konzerte des Nationalen deutsch-amerikanischen Lehrerbundes zu sprechen. Herr *Frank van der Stucken* leitete es und begann mit dem Kaisermarsch, den das Philharmonische Orchester ausführte. Das war nun nichts weniger als eine Grofstat. Da merkte man wahrlich nicht, was für ein prächtiges Musikstück dieser Marsch ist, aus dem uns die Freude des Volkes, Glockengeläute, Festaufzug und hochgemuter Hymnengesang entgegentritt. Den Schlufs des Konzertes bildete ein wirksamer Marsch von *H. Kaun*, in dem die amerikanische Hymne „The star spangled banner" verwendet ist. Sonst brachte das Orchester noch die recht hübsch instrumentierte Ouvertüre „Husitzka" von *A. Dvořák*, die „Préludes" von *Liszt* und die Variationen aus *P. Tschaïkowskys* Suite Nr. 3. Die Kapelle spielte an diesem Abende nicht so vortrefflich, wie wir es von ihr gewohnt sind. Zwischen den Orchestersachen lagen Gesänge und Lieder mit Orchester- und Klavierbegleitung. Zunächst sang Frau *F. Langendorff* „Seligkeit" von *F. v. d. Stucken*, eine recht sentimentale Komposition, mit nicht mehr ganz frischer, doch wohlgeschulter Stimme höchst ausdrucksvoll. Dann folgten Lieder von *Th. Bohlmann*, *Louis V. Saar*, *A. Claafsen*, *Horatio W. Parker*, *Nicolas J. Elsenheimer* und *Bruno O. Klein*, meist recht leicht gewogene Sachen, billig im Text oder Ton, wenn nicht in beiden. Einige derselben sang Frau *M. Mattfeld* mit wenig ansprechender Stimme aber freundlichem Ausdrucke. Das Auditorium bestand vornehmlich aus Amerikanern, die über alle Darbietungen entzückt schienen.

Die Königliche Oper beginnt am 22. d. M. ihre neue Spielzeit. Das Deutsche Opernhaus in Charlottenburg gedenkt am 4. November seine Pforten zu öffnen. Dann wird es mehr und Erfreulicheres zu berichten geben.

Rud. Fiege.

— Der Bericht der Hochschule für Musik in Mannheim über das 13. Unterrichtsjahr (1811—12) enthält eine kleine Abhandlung von Direktor Karl Zuschneid: Originalität, Reminiszenz und Urteil. Die Anstalt hatte 581 Schüler gegen 476 des Vorjahrs. Das neue Unterrichtsjahr beginnt am 16. September.

— Der bekannte Violoncellvirtuose *Willy Deckert* erhielt den Orden der Lippeschen Rose für Kunst und Wissenschaft.

— An der Kirchenmusikschule in Paderborn wurde in diesen Tagen der neunmonatliche Kursus beendet, woran sich 18 Eleven beteiligten. Die Schlußprüfung zeigte recht erfreuliche Resultate bezüglich des theoretischen Wissens der Schüler und ihrer praktischen Fertigkeit in Gesang, Klavier- und Orgelspiel, sowie im Dirigieren. Auf Veranlassung der Schule gab Hofrat Prof. Dr. Max Reger-Meiningen am 24. Juli abends ein Konzert unter Mitwirkung des hiesigen Musikdirektor Dietz und zweier auswärtiger Solisten.

— Am 17. Juli d. J. fand das 214. Konzert des Salzunger Kirchenchors in dortiger Stadtkirche unter Mitwirkung von tüchtigen Kräften für Gesang, Orgel, Geige und Bratsche statt. Wir hörten das Largo (nicht von Friedemann, sondern von Sebastian Bach, der ein Konzert Vivaldis bearbeitet hat, s. Bach-Jahrbuch 1911, S. 23 ff.), das Adoramus (nicht von Palestrina, sondern von Roselli), das Luxaeterna von Jomelli, Bachs Vorspiel über Allein Gott in der Höh' sei Ehr, Mein Jesu, was für Seelenweh, Jesu, meine Freude. Hierzu stimmten, wenn auch die Introduktion und Passacaglia für Orgel den Hörer fast überanstrengten, die Stücke Regers, der sich mit dem genannten Werk, ferner mit O Jesulein süß, mit dem Abendlied (Mel. v. J. A. P. Schulz), mit dem geistlichen Lied „Wenn in bangen trüben Stunden" und dem erhebenden Tongebäude der Kantate Meinen Jesum laß ich nicht, an die Gefühle des aufwärts gerichteten Herzens wandte. V. H.

— Der in Berlin lebende schleswig-holsteinische Komponist *Arnold Ebel* vollendete ein Requiem für Solo, gem. Chor und großes Orchester nach der Dichtung von Friedrich Hebbel, das zu der großen schleswig-holsteinischen Hebbelfeier 1913 zur Aufführung gelangen wird. Das Werk erscheint im Verlage C. F. W. Siegel (R. Linnemann), Leipzig.

— Von *Otto Taubmann* erscheinen in Kürze im Verlage von F. W. Gadow & Sohn in Hildburghausen zwei neue Werke für Männerchor a cappella „Echo" (J. Fr. Ahrens), „Sonnenaufgang" (E. Moltke), die ihre Uraufführung voraussichtlich schon kommenden Winter durch den Berliner Lehrergesangverein erleben.

## Besprechungen.

**Hugo Wolfs** Musikalische Kritiken, herausgegeben von *Batka* und *Heinrich Werner*.

**Richard Wagner** über Tristan und Isolde. Zusammenstellung von Dr. *Edwin Lindner*.

**La Mara,** R. Wagner.

**Grunsky,** Dr. **Karl,** Die Technik des Klavierauszugs, entwickelt am 3. Akt von Wagners Tristan.

Sämtliche Schriften bei Breitkopf & Härtel.

Selbstverständlich kann nicht jedem kritisierenden Musikhandwerker erlaubt sein, allgemeinen Urteilen wie z. B. dem über Brahms,

die eigene Meinung entgegenzustellen. Ein Hugo Wolf bedarf wegen eines solchen Abweichens jedoch keiner Entschuldigung, wie sie Werner in der Einleitung der Kritiken für nötig hält, zumal 1884 bis 1887 das allgemeine Urteil über Brahms noch nicht so fest stand wie heute. Angenehm berührt die Form der zahlreichen Hiebe auf Brahms ja freilich nicht, jedenfalls verleihen sie dem Buch so wenig wie die abfälligen Urteile über Brüll, Dvořak, Grieg und die Husarenritte gegen Hanslick irgend welche Pikanterie. Interessant ist seine Lektüre wegen der Entschiedenheit des eingenommenen Standpunkts, vorbildlich die Gründlichkeit der Urteile und die Unabhängigkeit von Massensuggestionen, wenn schon in letzterer Hinsicht zuzugeben ist, daß Hugo Wolf gelegentlich ein Krittler war.

Richard Wagners immer drängende Lebensäußerungen bedürfen keiner besonderen Empfehlung mehr. Zusammenstellungen wie die Lindners sind sehr verdienstlich. Nicht so Büchelchen wie die „Biographie" der La Mara, die für die Förderung des Verständnisses Wagners nichts bedeutet, sie genügt nicht einmal für eine allererste Orientierung.

Nicht nur als Wagnerstudie sondern unter allgemeineren Gesichtspunkten will Grunskys fleißige Arbeit betrachtet werden. Der Klavierauszug wird ja tatsächlich mehr und mehr eine Hauptbilfe der ernsthaften häuslichen Musikpflege. Seine Ausgestaltung bedarf daher in der Tat eingehender Kritik, um die musikalischen Gedanken der dargestellten Werke in allen Einzelheiten der Stimmführung und mit allen Nuancen der Dynamik und orchestralen Klanggestaltung dem Auge in spielbarer Form zweifelsfrei deutlich zu machen. Die Form der Kritik eines Bülowschen Auszugs ist zum Beweise dafür, daß im Grunde noch alle Fragen ungelöst sind, mit gutem Grunde gewählt, und wird um so weniger Anstoß erregen, als Grunsky Bülows bedeutender Leistung durchaus gerecht wird und durch Beispiele von der Möglichkeit der Besserung sicht- und fühlbar überzeugt. Mag man sich im übrigen zu den Ausführungen stellen, wie man will, Grunsky hat sich mit der Schrift das lobwürdige Verdienst erworben, ein sehr wichtiges Problem zu rechter Zeit mit Geschick zur Diskussion gestellt und zur praktischen Lösung nicht wenig beigebracht zu haben.

**Jung,** Dr. **Viktor,** Max Reger als Orchesterkomponist und sein Symphonischer Prolog zu einer Tragödie (Op. 108). Leipzig, Max Hesses Verlag.

Die Studie ist in der Einleitung nicht frei von Überlieferung. Eine solche besteht in der Besprechung Regerscher Werke nämlich bereits, da gewisse Ähnlichkeiten der Musik Regers mit Brahms namentlich ganz haben übersehen lassen, wieviel Reger von den Absichten Liszts und Wagners in sich aufgenommen hat. Das Studium seiner Lieder sollte einer Märchenbildung in der bezeichneten Richtung entgegenwirken. In diesen Liedern sind naturalistische Elemente reichlich vorhanden, und das Fehlen eines wörtlichen Programms beweist keinesfalls, daß nicht auch Reger auf ganz individuell-konkrete Wirkungen abzielt. Es besteht eine Neigung, mehr Träumerei und frei schwebende Stimmung in den Kompositionen Regers zu suchen, als diese rechtfertigen, und als sich mit der lebhaften Aktivität und großen Bewußtheit des Schaffens Regers verträgt. Manches in der Studie Junks läßt mich vermuten, daß auch der Prolog Anhaltspunkte für diese Auffassung bietet. Aus dem mir leider noch unbekannten Werke selbst habe ich mir hierüber kein Urteil bilden können. Die Studie weckt jedenfalls starkes Interesse dafür, sie erscheint als fleißige eindringende Arbeit.

Als schöne, leichte und ansprechende Musik für das Haus seien **Regers** drei Gesänge Op. 111b und 111c (Verlag Bote & Bock) besonders hervorgehoben und empfohlen. Sie sind für drei und für vier Frauenstimmen gesetzt, und sowohl die altertümliche Art des „Im Himmelreich ein Haus steht" wie die modern gefaßten: Abendgang im Lenz und „Er ist's" singt man dauernd gerne. Die drei Duette 111a: Waldesstille, Frühlingsfeier und Abendgang endlich sind dankbare, einfache, schöne Gesänge voll Wärme und Fröhlichkeit. Franz Rabich.

**Runge, B., Gast** und **Gusinde,** Singefibel und Liederbuch mit methodisch geordneten Stimmbildungs- und Treffübungen. Berlin, Trowitzsch & Sohn.

Das Werk legt besonderen Wert auf die Stimmbildung und trifft damit den Hauptpunkt des Gesangunterrichts. Die Einführung in die Geheimnisse der Notenschrift geschieht nebenbei plan- und zweckmäßig, und das „Notentreffen" wird nicht vernachlässigt. Die Auswahl der Lieder ist gut. Die Singefibel für die Hand des Lehrers kostet 40 Pf., die Schülerausgabe 25 Pf., das Liederbuch stellt sich im 1. Teil (Mittelstufe) auf 40 Pf., im 2. Teil (Oberstufe) auf 60 Pf. E. R.

**Claußnitzer, P.,** Op. 26, Zehn Choralvorspiele. 2 Hefte. Leipzig, Leuckart. Preis à Heft 1,50 M.

Dem aufmerksamen Beobachter der Entwicklung der Orgelliteratur — sagen wir im letzten Jahrzehnt — kann es nicht entgangen sein, daß sich Claußnitzers Begabung und Produktion in stetig aufsteigender Kurve zur Höhe der Meisterschaft hin bewegt. Auch in den vorliegenden größeren Präludien werden die Verehrer des geschätzten und talentierten Komponisten im angedeuteten Sinne nicht selten von frappierenden und eigenartigen Wendungen aufs angenehmste überrascht sein. Glückauf zu rüstigem Weiterschaffen!

**Stern, August,** Choralvorspiele zu den Chorälen des neuen evang. Gesangbuchs für Rheinland und Westfalen. Essen a. Ruhr, G. D. Bädeker. Gebunden 7,00 M.

Die gut ausgestattete und reichhaltige Sammlung (343 Nummern) wendet sich zunächst an die Durchschnittsorganisten ohne virtuose Technik; doch fanden neben kurzen und leicht ausführbaren Präludien auch schwierigere und mehr ausgesponnene Aufnahme. Die Autorenreihe reicht von S. Scheidt (geb. 1587) über Bach bis auf die Gegenwart, unter Ausschluß der spezifisch modernen Richtung. In den Nummern 24, 25, 28, 63, 92 und 165 sind kleine Unebenheiten zu beseitigen. Die abwechselnd 2-, 3-, und 4 stimmige Behandlung der Melodie: „O wir armen Sünder" — kann ich nicht als zweckmäßig erachten.

**Striegler, Felix,** Der moderne Organist. Leipzig, O. Junne. Preis 3,50 M.

Eine treffliche, verhältnismäßig billige Anthologie der internationalen zeitgenössischen Orgelkomposition, zum größten Teile dem bekannten und mit Recht weit verbreiteten Sammelwerke desselben Verlags „Orgelstücke moderner Meister" von J. Diebold (3 Bde.) entnommen, gleicherweise verwendbar zum Studium wie zu gottesdienstlichen und Konzertzwecken, ergänzt durch Werke von Alb. Becker, Brahms, Claußnitzer, Dost, Fährmann, Paul Gerhardt, Karg-Elert, Paul Krause, Reger und Wermann, nach Form und Inhalt mannigfach und gediegen, erscheint sie trotz der Beschränktheit des Umfanges (40 Nummern) durchaus geeignet, gute Orientierungsdienste auf dem einschlägigen Gebiete zu leisten und den strebsamen Organisten zu Vertiefung in die wertvolle Produktion der Jetztzeit anzuregen.

**Streicher, J. A.,** Op. 5, 24 Choralvorspiele meist mit Cantus firmus. Leipzig, F. E. C. Leuckart. Preis 2,00 M.

Durch die voraufgehenden Op. 3 und 4 gut eingeführt, darf der Komponist auch mit vorliegendem Hefte mit vollem Rechte den Anspruch auf die Beachtung der Organistenwelt erheben. Würde, Fluß, geschickte Kontrapunktik und Stimmenführung, Prägnanz und Kürze machen seine Präludien für ihren ausgesprochenen Zweck recht wertvoll. Nummer 18 zeigt stark modernen Einschlag. Die Nummern 3, 8, 12, 14 usw. dokumentieren das erfolgreiche Streben der Beherrschung schwierigerer Kunstformen.

**Erbe, Kurt,** Op. 4, 6 Choral-Improvisationen mit ausgeführtem C. f. Gr.-Lichterfelde, Vieweg. Preis 2,00 M.

Gutes Material für den gottesdienstlichen Gebrauch. Als Weiterführung der bekannten Engelbrechtschen Choralbearbeitungen zu betrachten, wenn auch sonst die einschlägigen Werke des großen Thomaskantors die eigentliche Basis darstellen. Seinem hehren Vorbilde relativ am nächsten kommt der Autor in Nr. 2: Fugierter Choral über: „Nun laßt uns den Leib begraben." — Wem löste nicht das Spielen dieser besonders glücklichen Emanation Reminiscenzen aus an das wunderbare, von tiefer Todesahnung erfüllte Bachsche: „Vor deinen Thron tret' ich hiermit" —, das der Altmeister wenige Tage vor seinem Tode seinem Schwiegersohne in die Feder diktierte! P. Teichfischer.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Musikbeilage der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

# Zur Dämmerstunde.

Ferd. Hiller, Op. 131 Nº 1.




Mit freundlicher Genehmigung des Verlegers Fr. Kistner in Leipzig aus Hiller „Zur Dämmerstunde" Fünf Fantasiestücke für Klavier.


dolce
poco cresc.
cre - - scen - - do
espress.
cresc.
tr
Ped.


tr
molto cresc.
ff
f
p
p
p
dimin.
pp
Ped.

Fräulein Elly Koellner gewidmet.

# Dämmerung.

(Maidy Koch.)

**Andante.**

Hans Stadler, Op. 2 Nº 2.



# Trauungs-Gebet.

(Adolf Stenzel.)

Andante. (*Feierlich.*)

M. Fiedler, Op. 18.




p
Stär - ke sie zu al - len Zei - ten! Zei - ge
p
ih - nen Recht und Pflicht! Und wenn ih - re
p
Fü - sse glei-ten, ew'ger Va - ter, zür-ne nicht!
p
pp
morendo
Ew' - ger Va - ter, o zür - ne nicht!
pp

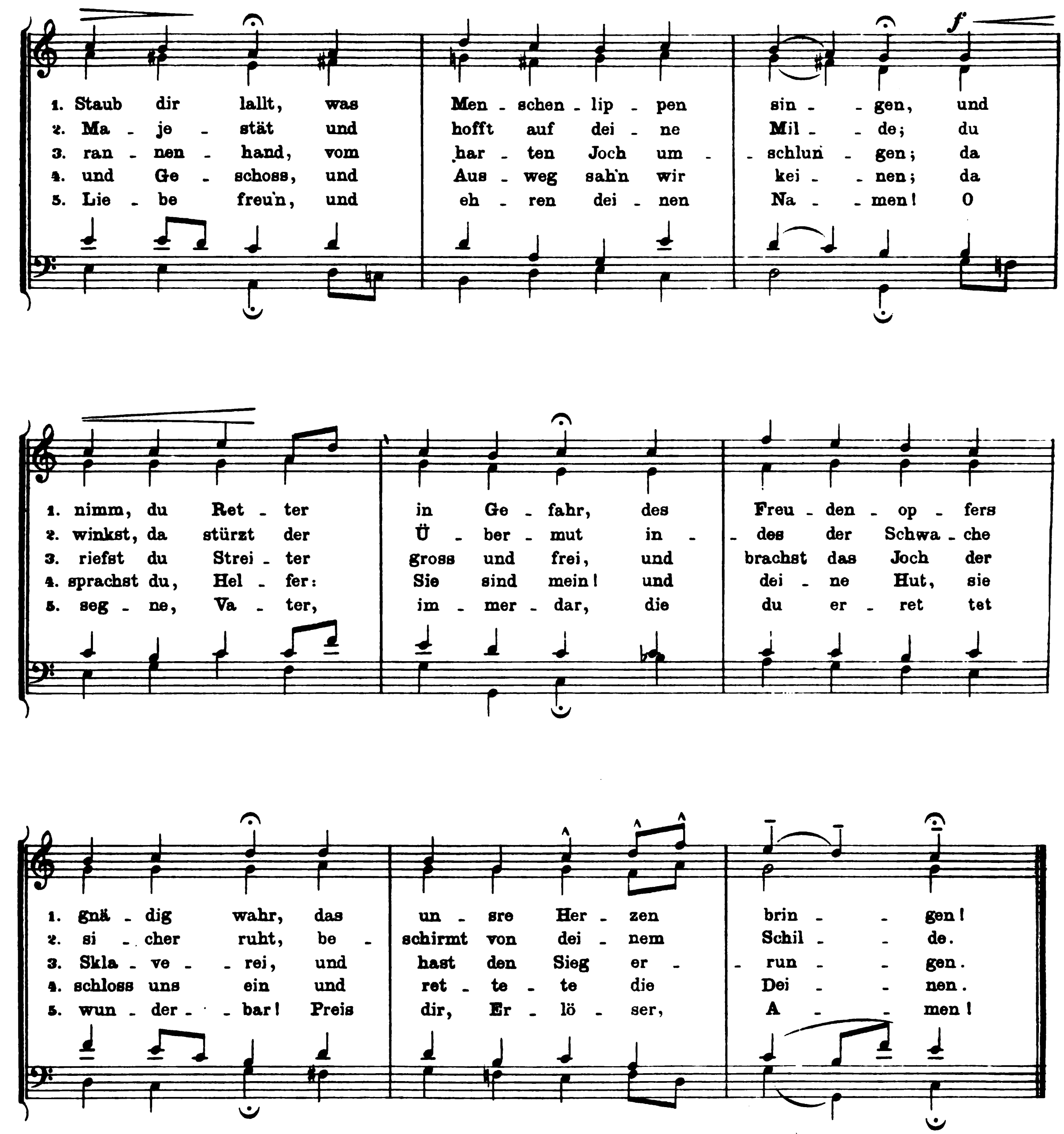
## Dir, Gott der Macht und Herrlichkeit.

(Ged. von Mahlmann.)

Zur Feier des 19. Oktobers 1819 gedichtet und componiert.

Joh. Gottfried Schicht.




f
1. Staub dir lallt, was Men - schen - lip - pen sin - gen, und
2. Ma - je - stät und hofft auf dei - ne Mil - de; du
3. ran - nen - hand, vom har - ten Joch um - schlun - gen; da
4. und Ge - schoss, und Aus - weg sah'n wir kei - nen; da
5. Lie - be freu'n, und eh - ren dei - nen Na - men! O
1. nimm, du Ret - ter in Ge - fahr, des Freu - den - op - fers
2. winkst, da stürzt der Ü - ber - mut in - des der Schwa - che
3. riefst du Strei - ter gross und frei, und brachst das Joch der
4. sprachst du, Hel - fer: Sie sind mein! und dei - ne Hut, sie
5. seg - ne, Va - ter, im - mer - dar, die du er - ret tet
1. gnä - dig wahr, das un - sre Her - zen brin - gen!
2. si - cher ruht, be - schirmt von dei - nem Schil - de.
3. Skla - ve - rei, und hast den Sieg er - run - gen.
4. schloss uns ein und ret - te - te die Dei - nen.
5. wun - der - bar! Preis dir, Er - lö - ser, A - men!

Musikbeilage der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.



# Weihnachtsabend.

## Idylle.

Andantino pastorale e tranquillo.

Walter Niemann, Op. 16 № 3.

PIANO.




cant.
Feierlich.
rit. molto
Stil-le Nacht, hei-li-ge Nacht!
dol.
pp
Ped.
Ped.
simile
sempre
pp
espr.
in tempo
mp
poco rit.
cant.
mp
molto cant.
espr.
rit.
espr.


Tempo I.
molto espr. e cant.
pp
poco
rinforz.
in tempo, sempre molto tranquillo
dim. e poco rit.
p
poco
rinforz.
rit.
Feierlich.
Stil_le Nacht,
hei_li_ge Nacht!
dol.
pp
dol.
sem
pre
pp
rit.
Largo religioso
pp
ppp
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

# Adventsgebet.

Wilhelm Langewiesche.

Fritz Wagner, Op. 19.




Bü - cher und Sün - den sie; sie werden sich im Le - ben mir
öff - - nen nie.-
H. Man.
Ver - gangenheit ist
stärker als mei - - ne Kraft;
sie hält die


Schlös - ser al - le und mich in Haft. Sie hat die Schlüssel
mf
mp Ob. Man. zarte 8' + 1 zart. 4' R.
f
p
heim - lich ent - wen - det mir und will mich frei nicht las - sen, und
mf
nicht zu dir. Und
H. Man.
f


etwas ruhiger.
sind die Tü-ren al-le verschlossen auch, ver-spür ich dei-nes
Ob.Man. 1-2 zarte 8' Stimmen
ten.
We--sens doch ei-nen Hauch. Nun sehnt nach dir die See--le
+1 zartes 4' Register
Haupt Man. Gambe
sich oh-ne Ruh'; kann sie zu dir nicht
Ob. Man.


kommen, komm zu ihr du, der bei verschlossnen Türen
H. Man.
Haupt Man. Gambe
mp
zu Thomas trat: Sieh, Herr! die See_le war_tet auf
p
Gambe ab
1-2 zarte 8'
p
dei - - - ne Tat!
Ob. Man. nur 1 zarte 8' Stimme
pp
H. Man.
mp
pp
pp
pp
ppp
ppp
ppp

**Musikbeilage der**
**Blätter für Haus- und Kirchenmusik.**
**Eigentum und Verlag von**
**Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.**



# In der Christmette.

## Das Weihnachtslied.

(Zum Mitsingen.)

**Andante non troppo.**
*Zart und sanft.*

Walter Niemann, Op. 16 №1.+)




(Satz von Mich. Praetorius 1609.)

+) Aus der Weihnachtssuite. Langensalza, Hermann Beyer u. Söhne (Beyer u. Mann).

# Weihnachts - Idylle.

Aufführungsrecht vorbehalten.

**Mässig Bewegt.**

Roderich von Mojsisovics.




pp
pp
p
f
mf
f
pp
espressivo
pp


p
p
pp
pp
p
poco a poco ritartando e diminuendo


Erstes Zeitmass.
p
cresc.
f
pp
Langsamer
rallentando

# Weihnachts - Motette.

**Gustav Merkel.**
**Aus dem Nachlass herausgegeben**
von Otto Schmid - Dresden.




pp
à 2
Er - den, und Frie - de auf Er - - den, und Frie - de auf
pp
pp
- - den, und Frie - de auf Er - - den, und Frie - de auf
pp
Er - den,
mf
à 2
Er - - den und den Men.schen ein Wohl.ge - fal.len, ein
à 2
mf
und den
mf
und den
Er - den und den Men.schen ein Wohl.ge - fal.len,
mf
den Men - schen ein
fr
mf
Wohl - - - ge - fal.len! Eh - re sei Gott in der Hö - he,
fr
mf
Men.schen ein Wohl - ge - fal.len!
fr
mf
mf
Men.schen ein Wohl - ge - fal.len! Eh - re sei Gott, Eh - re sei
fr
mf
Wohl - - - ge - fal.len!
Eh - re sei Gott,
fr
Eh - re sei Gott, Eh - re sei Gott, Eh - re sei Gott in der
fr
à 2
f
à 2
f
Gott in der Hö - he, Eh - re sei Gott, Eh - re sei Gott in der
à 2


Eh - re,
à 2
dim.
(die ♩ wie vorher die 𝅗𝅥)
Hö - he, Eh - re sei Gott in der Hö - - - he.
Hö - he, Eh - re Gott in der Hö - - - he. Hal - le -
Höh', sei Gott in der Hö - - - he. Hal - le - lu - jah,
Hal - le - lu - jah,
con fuoco
Hal - le - lu - jah, Hal - le - lu - - - jah, Hal - le -
Hal - le - lu - - - jah, Hal - le - lu - - jah, Hal - le - lu - jah, Hal - le -
lu - jah, Hal - le - lu - jah, Hal - le - lu - jah, Hal - - le - lu - - jah, Hal - le - lu - jah,
Hal - - le - - lu - jah,
lu - jah, Hal - le - lu - jah, Hal - le - lu - jah, Hal - le - - lu - jah, Hal - le - lu - jah,
Hal - - le - lu - jah,
Hal - le - lu - jah, Hal - le - lu - jah, Hal - - le - lu - - jah, Hal - le -
Hal - le - - lu - jah,
rit.
Hal - le - lu - jah, Hal - le - lu - jah, Hal - le - lu - jah, Hal - le - lu - jah, Hal - le - lu - jah.
lu - jah, Hal - le - lu - jah, Hal - le - lu - jah, Hal - le - lu - jah, Hal - le - lu - jah.

**Musikbeilage der**

**Blätter für Haus- und Kirchenmusik.**

Eigentum und Verlag von

**Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.**

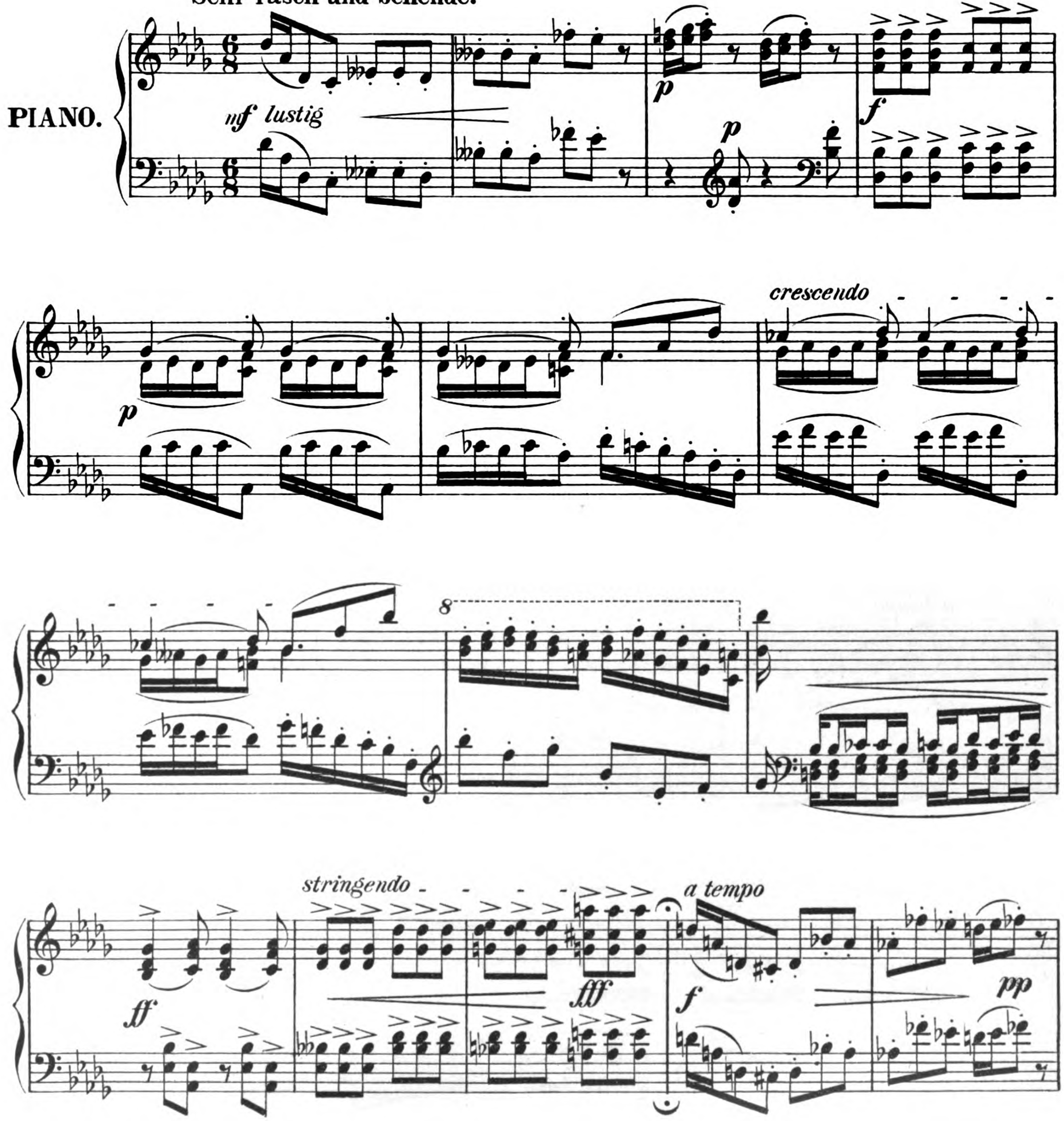


Frau Dora Tennstedt freundschaftlichst zu eigen.

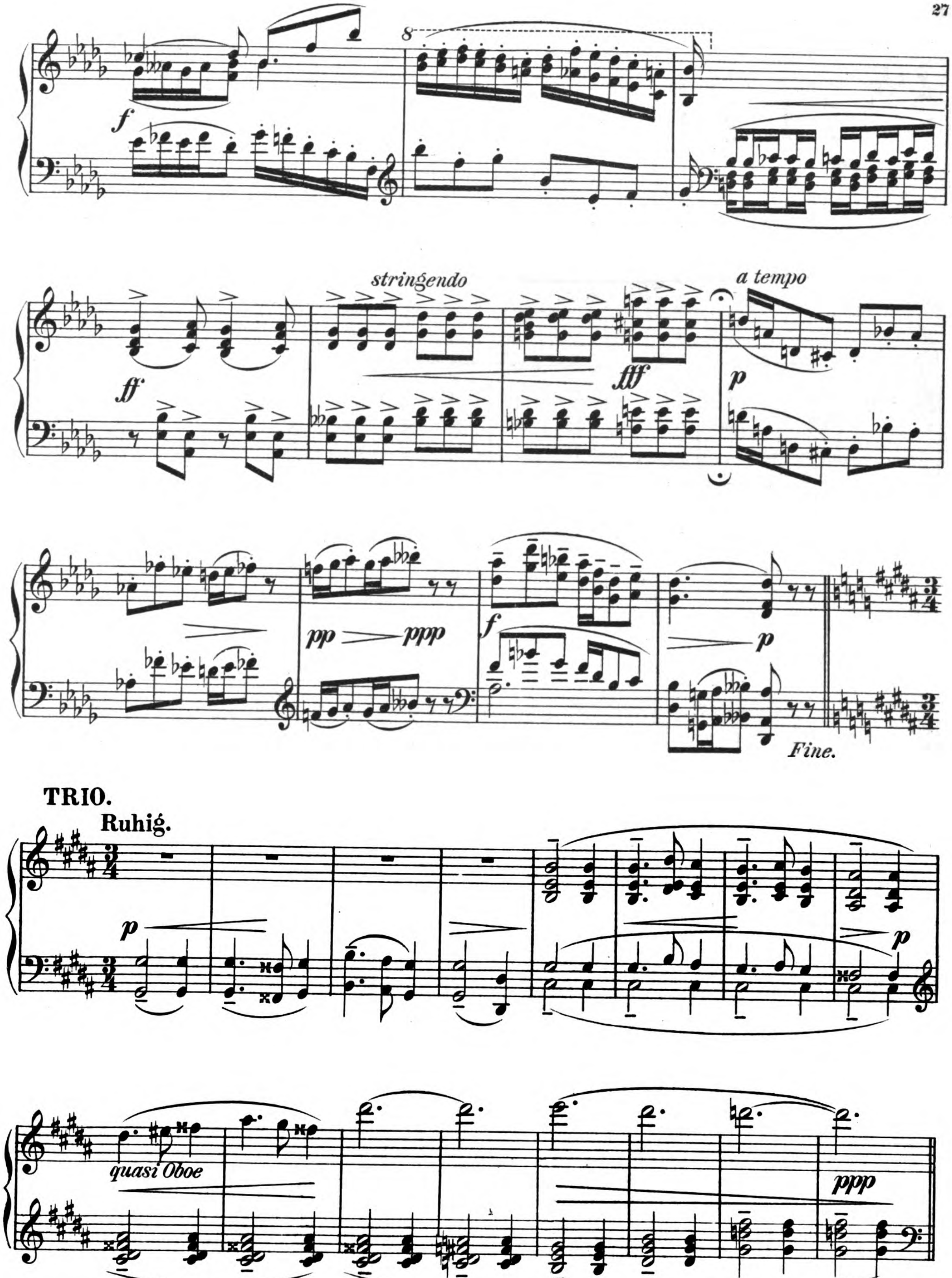
# Scherzo.

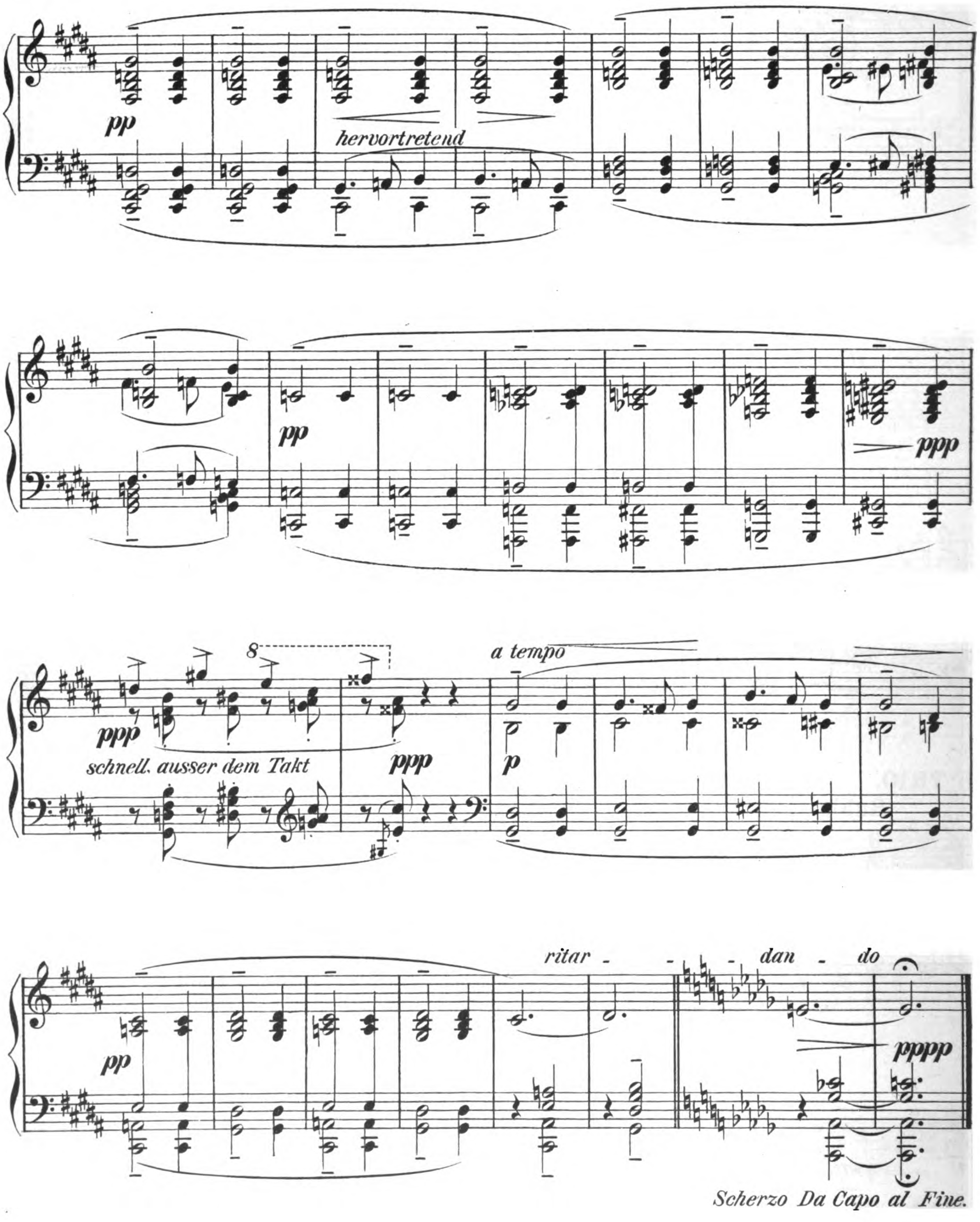
Fritz Lubrich jun.

**Sehr rasch und behende.**




(lustig.)
pp
ff
dim.
p
f
stringendo
cresc.
fff
8
ppp rit.
a tempo
mf
p
f
cresc.


f
8
ff
stringendo
fff
a tempo
p
pp
ppp
f
p
Fine.
TRIO.
Ruhig.
p
p
quasi Oboe
ppp


pp
hervortretend
pp
ppp
8
a tempo
ppp
schnell. ausser dem Takt
ppp
p
ritar - - - dan - do
pp
pppp
Scherzo Da Capo al Fine.

# Aus „Nächte.“ (№ 1.)

(Karl Busse.)

Friedrich Schuchardt.




cresc.
Der wei-sse Flie-der at-met lei - se, süss
sempre pp
über schwüle Ro-sen-pracht klingt ei-ne wun - der-sa - me
poco cresc.
Wei - se, und blau ver-däm-mernd liegt die
dim.
dim.
pp
Nacht.
espress.
poco cresc.
dim.
pp

# Es ist nit alles Golde.

**Ludwig Senfl.**
(Aus Otts Liedersammlung 1544.)




+) Schab=ab = Achilleskraut, bei dessen Blüte der Sommer zu Ende geht; folglich „Schab=ab bin ich" = Es geht mit mir zu Ende.


Schab= ab ist mir ge _ wach _ _ sen ein gan _ zer Gar _ ten voll. Ich
wach _ _ sen ein gan_zer Gar _ ten voll.
brach mir ab Ver _ giss _ mein_ nit, brach Ver _
Ich brach mir ab Ver_ giss _ mein _ nit, ich brach mir Ver _ giss _ mein _
giss _ mein_ nit, hab mich lieb und acht mein nit,
nit, hab mich lieb und acht mein nit, Schab= ab
Schab= ab bin ich, Schab= ab bin ich.
bin ich, Schab= ab bin ich.

# Ein feste Burg.

**Stephan Mahu.**
(Aus Rhaws Neuen deutschen Gesängen 1544.)




+) Solostimme oder einstimmiger Chor.

# Präludium.

## Für Orgel oder Harmonium.

**No. 8.**

**Con moto.** Mit kräftigen Stimmen. **Dr. J. G. Herzog.**



Musikbeilage der
**Blätter für Haus- und Kirchenmusik.**
Eigentum und Verlag von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.



# Nocturne.

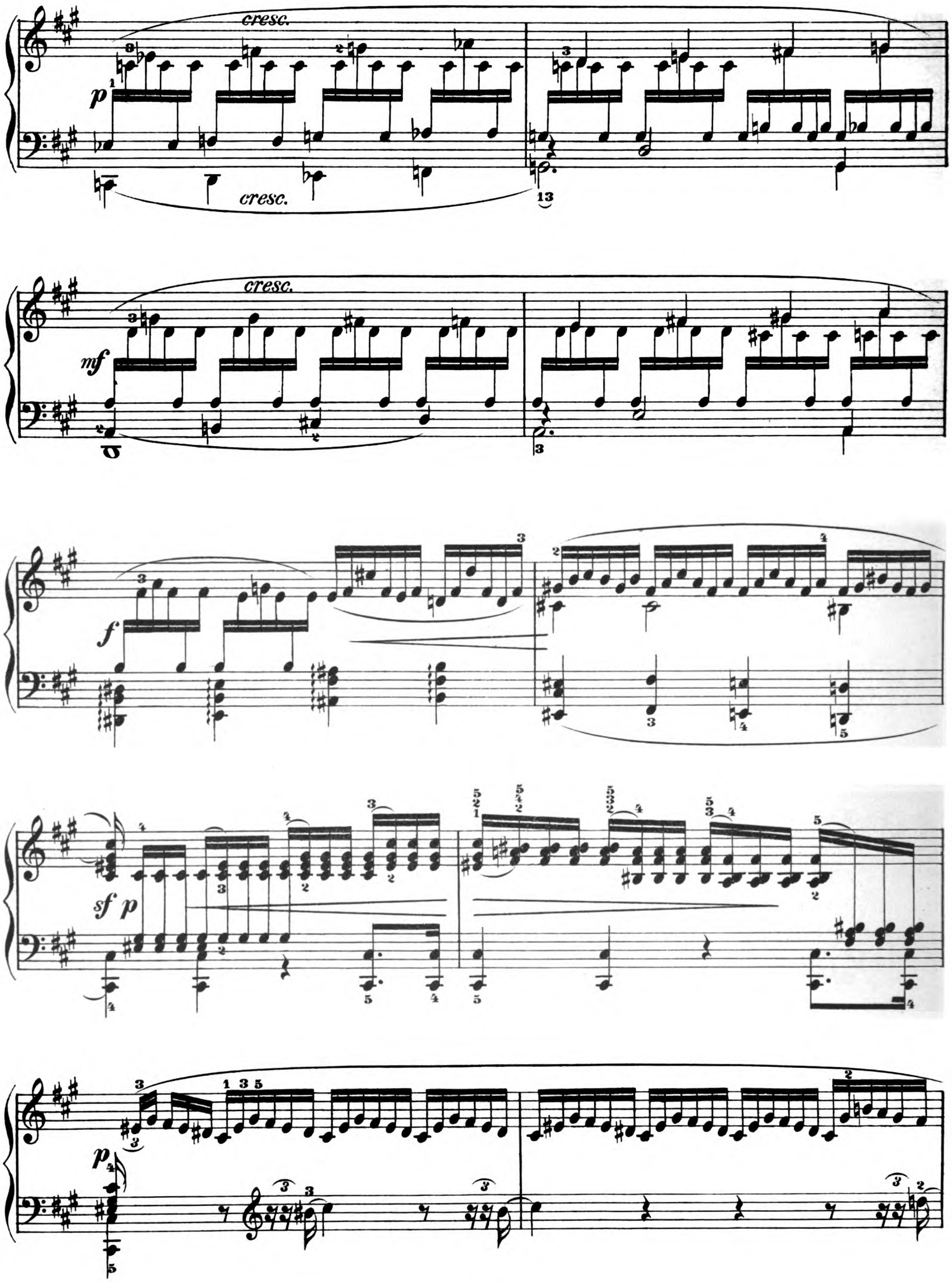
**Ein wenig langsam.**

John Field.




weich
rit.
dim.


klagend
poco f
cresc.
dim.


cresc.
p
cresc.
cresc.
mf
f
sf p
p


dim.
pp
rit. e dimin.
a tempo
mf
weich
p
pp
mf
p
p
pp
ausdrucksvoll


cresc.
p
rit. e dim.
a tempo
weich
mf e ritard.
hinsterbend

# Choralbearbeitungen für Frauen- (Kinder-) chor.

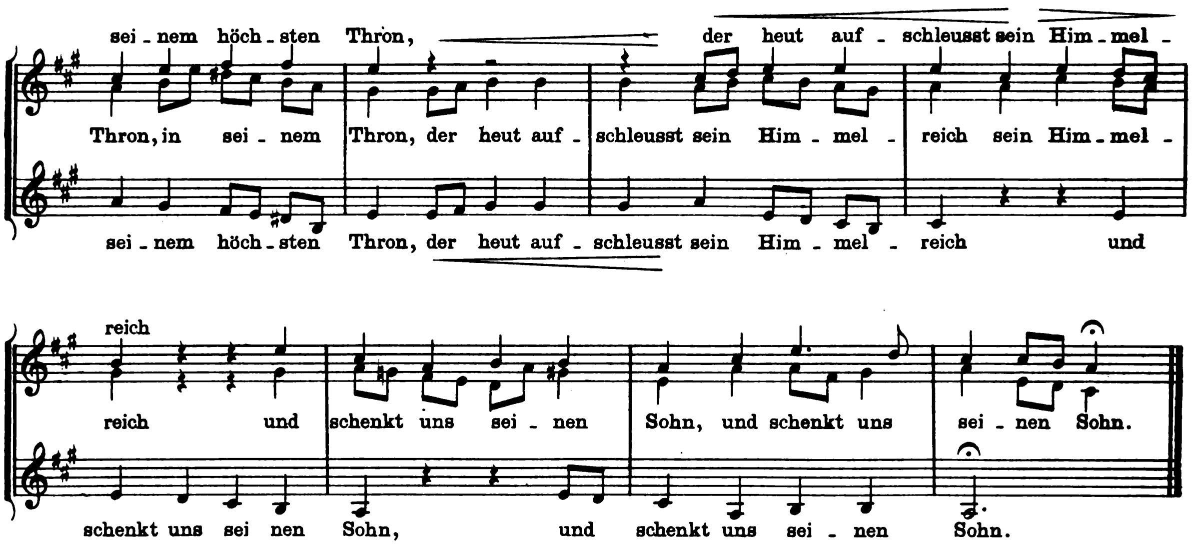
## 1. Wie soll ich dich empfangen.

Joh. Hanschke.




## 2. Lobt Gott, ihr Christen.






## 3. Vom Himmel hoch.



**Musikbeilage der**

**Blätter für Haus- und Kirchenmusik.**

Eigentum und Verlag von

**Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.**

# Idylle.

Ernst Schmidt, Op. 25 № 2.




5
1
pp
pp
poco piu mosso
mf
cresc.
p cresc.
rit.
mf espress.
piz.
arco
p
pp


D-Saite
cresc.
pp
pp
mf espress.
p
p
p
p
p
piz.
p
piz.
p
piz.
p
piz.
mf
p
p
p


arco
arco


Tempo I.
cresc.
p cresc.
arco
p cresc.
mf espr.
arco
ten.
piz.

# Morgenlied.

(W. Hey.)

Mit Ausdruck. Paul Claussnitzer, Op. 25.+)




+) Nº 1 aus „Zehn Kinderlieder“ Op. 25.

# Christ ist erstanden.

Tonsatz von L. Hassler, 1608.



# Zur Schulschlussfeier.

Carl Gläser, 1747–1797.



Musikbeilage der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

# Musketier-Marsch

vom Landgrafen Ludwig IX. von Hessen-Darmstadt.

Componiert 1. April 1771.

Herausgegeben u. bearbeitet von
Prof. Otto Schmid – Dresden.

PIANO.



# Frühlingsglück.

(Ewald Müller.)

Bewegt, frisch.

Gustav Lewin.




barg mir je - der Lenz im Schooss der Lie - - be Sehnsuchts-
p
pein, mich fand die war - me Mai - mondnacht mit
zart
f
glü - - her Brust al - lein. Und wie - - der blüht die
mf
accelerando
p accelerando
jun - ge Welt und jauchzt voll Lie - der - lust,


f drängend
mir a - ber ruht die schön - ste Maid, mein Lenz an fro - her
mf drängend
marcato
ff
Brust.
p ritard.
langsamer
Wohl flicht die Zeit dem Frühling schnell den To - tenkranz ins Haar, doch
p
breit
mir soll blü - hen der Lie - be Lenz durchs Le - ben im - mer -
mf breit


erstes Zeitmass
mf
dar. So hat des Früh - lings Wun-der-zeit noch
p
rit.
nie mein Herz be - wegt, wie oft auch schon vom
a tempo
l.H.
Son-nen-kuss die Er - de Blü - ten trägt.
rit.
ad lib.
f
ff

# Vater unser.

**Feierlich.**

Baltasar Resinarius (Rhaw, 1544)







1) Statt der Streichinstrumente oder mit ihnen zusammen können auch entsprechende Blasinstrumente eintreten. Der Orgelsatz ist nicht als Begleitung, sondern als Ersatz des begleitenden Orchesters zu verstehen.


Viol.
komm dein Reich.
Alt.
Dein Wil - le ge - sche - - he im Him -
mel und auf Er - - den.
Viola I.
Bass.
Un - - ser täg - lich Brot gieb
uns heu - te, und ver - gieb uns un - ser Schuld als wir er - las -
cresc.


Sopran.
Und führ uns nicht in Ver -
sen un - se - ren Schul - di - gern.
Cello.
dim.
p
cresc.
Viol.
su-chung, son - dern
mf
f
Tenor.
son - dern er - lö - se uns von dem
Ü - bel. A - - - men.
rit.
pp

Musikbeilage der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

# Trianon.
## Menuet favori.

Walter Niemann, Op. 22 Nº 2 +)




+) Aus: „Stimmen und Bilder.“


tranquillo
p
cresc.
poco
a
poco
dim.
e
poco
a
poco
rallent.
a tempo
mp sempre stacc.
e leggiero
poco
rinforzando e più
Trio (Canon - Musette)
Molto più tranquillo e sempre cantabile
espr.
soste - nu - to
sempre p e dolcissimo
espr.
Ped.


poco
rinfor -
zando
r.H.
l.H.
dim.
poco
rit.
in tempo, sempre p e dolcissimo
l.H.
dim.
e poco
rit.
a tempo
dol. espress.
mp
dol. espress.
Ped.


dim.
e
sem -
rf - pre
Ped.
Ped.
rallen - tan - - - do
rf
ppp
Tempo I.
p sempre stacc. e leggiero
mp
mp
l.H.
poco rinforzando
tranquillo
p
cres -


- cen - - - do - - poco a
poco dim. e poco a poco rallent. - -
a tempo
mp sempre stacc. e leggiero
rinforzando e più sostenuto
mp
Poco a poco più
molto espr.
Ped.
sostenu - - to e sempre mo - ren - do
Tempo I.
p più p pp pp
senza rit.
Ped. Ped. Ped. Ped.
Fine.

# Frühlingsliedchen.

Raimund Heuler.

Meinen lieben Kleinen zum Einzug des Frühlings 1912.



# Sum, sum.

(Carl Busse.)

Innig, schlicht.

Paul Claussnitzer.+)




+) No 5 aus „Zehn Kinderlieder“ Op. 25.

# Veni Creator.

C. F. Mutter.



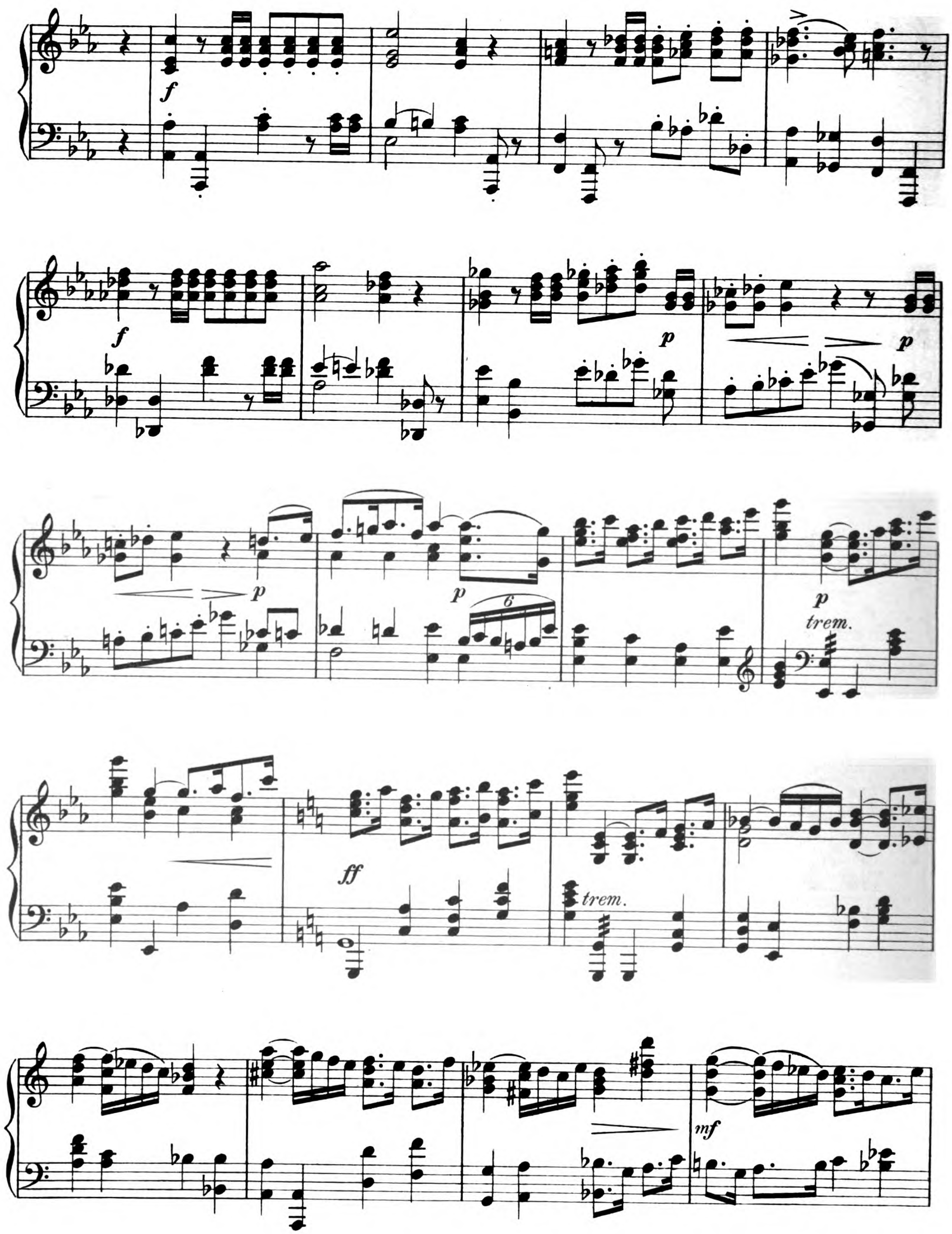
Musikbeilage der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

# Marsch.

Mäßig bewegt, elastisch.

Felix Draeseke.




trem.
trem.



# Mailied.

Johannes Smith.

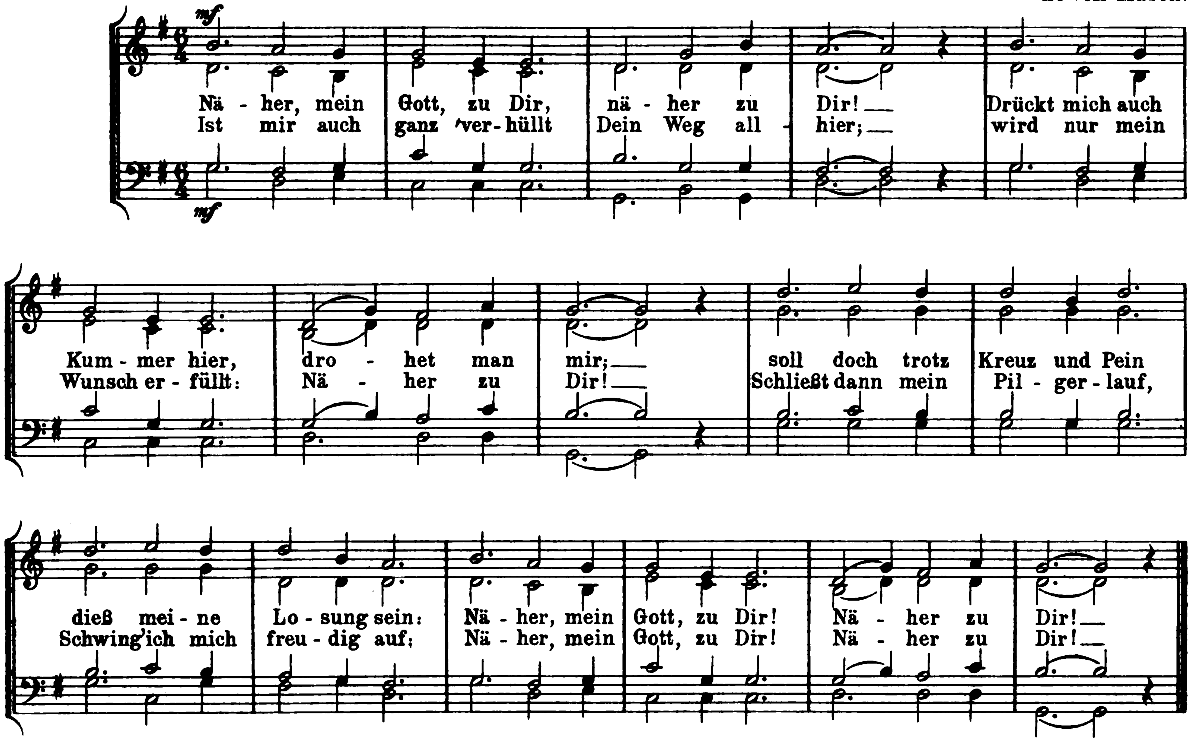



ste auf Er - den, die mir in mei - nem Her - - - - - zen
mf
cresc.
f
leit.
p
cresc.
f
O Mai,
o Mai,
du ed - ler Mai - e! O Mai-e!
8
ff

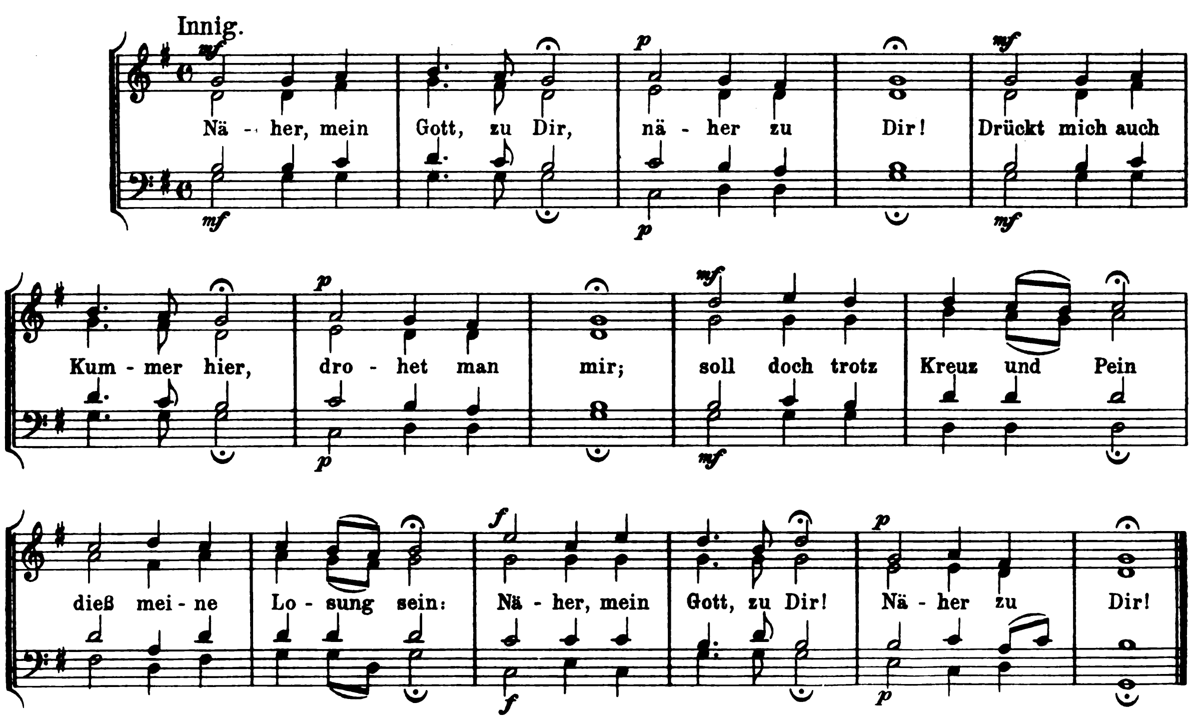

Der du den grü-nen Wald so herr-lich tust be-
dim.
p
klei-den mit Blüm-lein, Blüm-lein man-nig-falt, dar-
pp
cresc.
in tut sie spa-zie-ren die Al-ler-liebst'
cresc.
und Wohl-ge-stalt.
f
cresc.
breit
ff

# Näher, mein Gott, zu dir!

Lowell Mason.




# Näher, mein Gott, zu dir!



# Präludium:
## „An Wasserflüssen Babylon."

*Fliessend, doch nicht eilend.* **C. Steinhäuser.**



Musikbeilage der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.



# Rigaudon en Rondeau.

Chr. Graupner (1687 - 1760).
Herausgeg. von Wilhelmine Heissner.

Nicht zu rasch.

PIANO.




(Die Vortragszeichen und die eingeklammerten Noten sind von der Herausgeberin beigefügt worden.)

# Präludium:

## „An Wasserflüssen Babylon."

*Fliessend, doch nicht eilend.*

C. Steinhäuser.



Musikbeilage der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.



# Rigaudon en Rondeau.

Chr. Graupner (1687 - 1760).
Herausgeg. von Wilhelmine Heissner.

Nicht zu rasch.




(Die Vortragszeichen und die eingeklammerten Noten sind von der Herausgeberin beigefügt worden.)


mf
tr
p
l.H.


tr
tr
mf
tr

# Elselein, Mädel klein.

Gedicht von S. Gierlk.

**Lebhaft.** **Hans König.**




sostenuto
lachst du? Els - lein sprich!
sostenuto
8
8
sostenuto
Els - lein sagt:
sostenuto
acceler.
langsam
acceler.
cresc.
molto
Gott seis ge - klagt, was ich tu, oh - ne
p
acceler.
sehr breit
f
Ruh, im - mer - zu: Ich lie - be dich!
f
f

# Thema mit Variationen.

Andante. Ernst Schmidt, Op. 25 Nº 3.







**Var. 1.**

*Più mosso.*









## Var. 2.

*Tempo I.*



## Var. 3.

*Più mosso.*



**Musikbeilage der**

**Blätter für Haus- und Kirchenmusik.**

Eigentum und Verlag von

**Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.**



# Capriccio.

Friedrich Wilhelm Zachow (1663–1712).




tr
ff
mf
f
p
pp


p
f
f
mf
p
pp
f
p
ff
p
f

# Mazurka.



Joh. Senfter.




mf
rit.
pp
p a tempo
p
p
mf
f
mf
p
p dim.
pp
mp
rit.
pp

# Bleibe, Abend will es werden.

Gedicht von F. A. Muth.




Etwas schneller.
ff
glut? Ach so falsch ist ja die Er - de, ach so schwankend ist das
ff
p
zögernd.
Herz: Von der Er - de voll Be - schwerde füh - re du uns him - mel -
p
Erstes Zeitmass.
p
wärts! Blei - be, A - bend will es wer - den, und der Tag neigt sich zur
p
f
Sehr langsam.
pp
Ruh; blei - be, Herr, uns hier auf Er - den, uns im Him - mel blei - be du!
f
pp

# Zum Erntedankfest.

## „Nun preiset alle"

Tonsatz von Max Reger.




(Apelles von Löwenstern, 1594 - 1648.)

Musikbeilage der
**Blätter für Haus- und Kirchenmusik.**
Eigentum und Verlag von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

# Walzer.



Joh. Senfter.

Tempo di valse.




pp
cresc.
ff
p
p
ff
f
8
non legato
ff


Etwas ruhiger
mf rit.
p
a tempo
pp rit.
f con fuoco
ff
p
pp
rit.
a tempo
p
mf
p rit.


a tempo
p
pp
rit.
a tempo
p con fuoco
ff
p
rit.
a tempo
non legato
p
p
f
f


p
f
non legato
p
mf
f
Etwas ruhiger
p
rit.
pp
Tempo I
p
ff string.
a tempo


pp
cresc.
ff
p
p
ff
f
non legato
ff


Nur im Friedhof,
p
poco rit.
a tempo
mf
fern, al - lei - ne hab' ich man - chen Freund er - kannt,
pp
mf
p
poco rit.
a tempo
p
und bei ei - nem Lei - chen - stei - ne fühlt' ich
pp
p
poco rit.
p a tempo
ei - - ne lie - be Hand.
p

## Herzlich lieb hab ich dich, o Herr.

Mit freiem Vortrag. Tonsatz nach Joh. Crüger 1662.




(Mart. Schalling geb. 1532 + 1608.)